

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Dějiny výtvarného umění – Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Barbora Půtová

Félicien Rops v kontextu své tvorby a doby

Félicien Rops in the Context of His Work and Time

Disertační práce

Školitel prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc.

2014

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, řádně jsem citovala všechny použité prameny a literaturu a práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia nebo k získání jiného nebo stejného titulu.

.

V Praze 10. ledna 2014

.....
PhDr. Barbora Půtová, Ph.D.

Děkuji panu prof. Petrovi Wittlichovi, CSc., za cenné rady, podporu, trpělivost a inspiraci. Poděkování dále patří Jitce Bažantové, Mgr. Petrovi Christovovi, Ph.D., a Matyáši Kodlovi za nezanedbatelnou pomoc a konzultace v překladech z francouzštiny. Děkuji také RNDr. Janu D. Bláhovi, Ph.D., za vytvoření map a první vizualizaci Ropsových cest. V neposlední řadě děkuji všem neuvedeným, kteří mě v průběhu doktorského studia a zpracování disertační práce podporovali.

„...překonat měšťáckou ideologii rozumu, střídmosti, konvencí, jež jsou brzdou inspiraci, překonat hranice, tedy odvrhnout zákonitosti a pravidla (...) Vymyslet neobyčejné umění, vytvořit vlastní hodnoty, vynalézt svůj vlastní jazyk! Nejsme dnes všichni syny Baudelairovými, Ropsovémi, Rimbaudovými.“

Guy Denis

OBSAH

OBSAH	5
ABSTRAKT	7
Summary	9
Résumé	11
ÚVOD	13
Prolegomena	13
Stav dosavadního bádání a pramenná základna	13
Postup při zpracování disertační práce	14
Stav dosavadního bádání a pramenná základna s důrazem na frankofonní prostředí	14
Stav dosavadního bádání a pramenná základna s důrazem na české prostředí	24
Dětství v Namuru	27
Umělecké počátky v Bruselu.....	31
<i>U trapistů</i>	40
<i>Valonský pohřeb</i>	41
Zámek Thozée	43
Setkání s Baudelairem	46
<i>Trosky</i>	49
Vábení Paříže	52
Rops a Poulet-Malassis	57
Tradice vlámské a holandské malby v Ropsově tvorbě	68
Prosazení belgického umění prostřednictvím oživení umělecké grafiky	72
Ropsova grafická alchymie	73
Ropsovo působení v uměleckých skupinách a rozvoj moderního umění v Belgii	74
Usazení se v Paříži	77
Ropsovy švadlenky	84
Ropsovy pařížské ateliéry	86
Spolupráce s belgickými nakladateli	87
Ropsova odvrácená tvář: sadař, botanik, cestovatel a tulák	93

<i>Pokoušení svatého Antonína</i>	98
<i>Pornokrates</i>	101
<i>Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí</i>	104
<i>Žena a loutka</i>	111
<i>Satanské</i>	114
<i>Ďábelské</i>	122
Síla chrámu přírody – sexuální mytologie – „pohanské křesťanství“	134
Vstup do literární dekadence a symbolismu	141
Literární dekadence a symbolismus	147
Soumrak Ropsova života na La Demi-Lune	152
BIBLIOGRAFIE	154
Archivy	154
Publikace o Ropsově díle a životě	155
Studie a články o Ropsově díle a životě	159
Primární zdroje	162
Sekundární zdroje	166
Elektronické zdroje.....	172
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	173
Seznam zkratk autorství a vlastnictví obrazového materiálu.....	203

ABSTRAKT

Disertační práce *Félicien Rops v kontextu své tvorby a doby* je věnována životu a umělecké tvorbě jednoho z hlavních představitelů umělecké dekadence a symbolismu 19. století. Félicien Rops (1833–1898) byl belgický grafik, ilustrátor a malíř, jehož výtvarná tvorba výrazně ovlivnila interpretaci smyslné krásy ženského těla, lidské sexuality a temných stránek lidské duše. Disertační práce systematicky popisuje a analyticky interpretuje Ropsův život a dílo na pozadí historických, sociálních a kulturních souvislostí. První část disertační práce, která je věnována rané fázi jeho života, líčí Ropsovo dětství a mládí, průběh vzdělání a počátky umělecké tvorby od jeho působení v Bruselu až po příchod do Paříže. Ve středu pozornosti zde stojí především Ropsovo působení v uměleckých kruzích, jeho snaha etablovat belgickou uměleckou tvorbu v evropském kontextu a také jeho činnost spojená se zakládáním satirických periodik. Pro tuto fázi jeho života je podstatná jeho politická a sociální karikaturní tvorba, jež je ovlivněna vlámskou tradicí i francouzským moderním uměním. Proto není opomenuta ani Ropsova krajinomalba a návaznost jeho tvorby na tradici vlámské a holandské malby. Zvláštní pozornost je věnována také Ropsově vztahu k cestování, sportu a přírodě. Druhá část disertační práce představuje Ropsovu pařížskou tvorbu a jeho první umělecké úspěchy v oblasti ilustrátorství a grafiky. Spolupráce s předními nakladateli vedla k realizaci mnoha významných zakázek, jimiž dosáhl v oboru knižní ilustrace proslulosti, a zařadila jej k nejlépe placeným ilustrátorům v Paříži. V tomto období Rops i nadále spolupracoval s belgickými nakladatelstvími. Svými frontispisy a ilustracemi doprovázel hlavně knihy francouzských spisovatelů a básníků, jako byli Joséphin Péladan, Stephan Mallarmé, Paul Verlaine, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, Auguste Villiers de l'Isle-Adam nebo Rodolphe Darzens. Vyzdviženy jsou zejména Ropsovy grafické cykly *Ďábelské* (Les Diaboliques) a *Satanské* (Les Sataniques) nebo série *Žena a loutka* (La Dame au pantin) a *Sto nenáročných skic pro potěšení rádných lidí* (Les Cent Légers Croquis Pour Réjouir Les Honnêtes Gens). V této části knihy je zdůrazněno sepětí literatury a umění v Ropsově tvorbě a jeho participace na událostech pařížského uměleckého života. Jsou zde popsána i jeho vrcholná umělecká díla, jako jsou například *Pornokrates – Dáma s prasetem* (Pornocratès – La Dame au Cochon) nebo *Pokušení svatého Antonína* (La Tentation de Saint Antoine). Prezentována a analyzována je také Ropsova volná tvorba, kterou ovlivnily umělecké, literární i filozofické směry druhé poloviny 19. století.

Klíčová slova: umění, dekadence, symbolismus, literatura, 19. století

Summary

Félicien Rops in the context his works and time is a dissertation thesis dedicated to the life and work of one of the most important representatives of artistic decadence and symbolism of the 19th century. Félicien Rops (1833–1898) was a Belgian graphic artist, illustrator and painter, whose artwork significantly influenced how the sensual beauty of the female body, human sexuality and the darker sides of the human soul were interpreted. The dissertation thesis systematically describes and analytically interprets Rops's life and work in historical, social and cultural context. The first part of the dissertation thesis discusses the early phase of Rops's life, mentions his childhood, schooling and the beginnings of artwork from his time in Brussels until his arrival in Paris. Here I focus mainly on Rops's activities in art circles, his attempts at raising the status of Belgian art within the wider European movement and his activity related to founding satirical periodicals. This phase of Rops's life was defined by his political and social caricaturist work, and was heavily influenced by Flemish tradition and French modern art. I cannot omit Rops's landscape-painting and following the tradition of Flemish and Dutch painting. Special attention is paid to Rops's relation to travelling, sports and nature. The second part of the dissertation thesis presents Rops's artwork in Paris and his first successes in the field of illustrating and graphic art. Cooperation with prominent publishers led to many important commissions for his work that won him recognition in the area of book illustrations and made him one of the best paid illustrators in Paris. In that period, Rops still cooperated with Belgian publishing houses. His frontispieces and illustrations accompanied books by French writers and poets such as Joséphin Péladan, Stephan Mallarmé, Paul Verlaine, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, Auguste Villiers de l'Isle-Adam or Rodolphe Darzens. Special attention is paid to Rops's graphic cycles *The She-Devils* (Les Diaboliques) and *The Satanic* (Les Sataniques) or series *Woman with a Puppet* (La Dame au Pantin) and *One Hundred Frivolous Sketches without Pretention to Delight Honest People* (Les Cent Légers Croquis Pour Réjouir Les Honnêtes Gens). This part of the book emphasises the bond between literature and art in Rops's work and his participation in events of Parisian artistic life. It goes on to describe his masterpieces such as *Pornokrates – The Lady with the Pig* (Pornocratès – La Dame au Cochon) or *The Temptation of Saint Anthony* (La Tentation de Saint Antoine). The dissertation thesis also presents and analyses other Rops's artwork that was influenced by artistic, literary and philosophical trends of the second half of the 19th century.

Keywords: art, decadence, symbolism, literature, 19th century

Résumé

La thèse d'artiste *Félicien Rops dans un contexte leur oeuvre et temps* est dédiée à la vie et au travail artistique de l'un des principaux représentants de la décadence artistique et du symbolisme du 19^{ème} siècle. Félicien Rops (1833–1898) était un graphiste, illustrateur et peintre belge dont l'œuvre d'art a considérablement marqué l'interprétation de la beauté sensuelle du corps féminin, de la sexualité humaine et des côtés sombres de l'âme humaine. Dans les contextes historiques, sociaux et culturels, cette thèse d'artiste décrit et interprète de façon systématique et analytique la vie et l'œuvre d'art de Rops. La première partie de la thèse est consacrée au stade précoce de la vie de Rops. Elle se focalise sur son enfance et sa jeunesse, le déroulement de sa scolarité et le début de sa carrière d'artiste à partir du moment de son activité à Bruxelles jusqu'à son arrivée à Paris. Ici, l'attention est orientée surtout vers son activité dans les milieux artistiques, sa tendance à établir une création artistique belge dans le contexte européen et vers ses activités liées à l'établissement des revues satiriques. Pour cette étape de sa vie c'est la création de ses caricatures politiques et sociales qui a une plus grande importance. On peut y distinguer l'influence de la tradition flamande ainsi que celle de l'art moderne français. De ce fait il ne faut pas oublier de mentionner la peinture de paysage de Rops et la continuité de son travail dans la tradition de peinture flamande et hollandaise. Une attention particulière est accordée à son rapport avec les voyages, le sport et la nature. La deuxième partie de la thèse présente la création artistique de Rops à Paris et ses premières réussites dans le domaine de l'illustration et des arts graphiques. Sa collaboration avec les éditeurs les plus reconnus de l'époque a conduit à la mise en œuvre de plusieurs contrats importants grâce auxquels il a atteint la notoriété et il est devenu l'illustrateur le mieux rémunéré de Paris. Durant cette même période, Rops continue également à coopérer avec les maisons d'édition belges. Il a accompagné de ses frontispices et de ses illustrations les livres des écrivains et poètes français comme par exemple Joséphin Péladan, Stephan Mallarmé, Paul Verlaine, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, Auguste Villiers de l'Isle-Adam et Rodolphe Darzens. Une attention particulière est portée sur les cycles graphiques de Rops *Les Diaboliques* et *Les Sataniques* et les séries *La Dame au pantin* et *Les Cent Légers Croquis Pour Réjouir Les Honnêtes Gens*. Dans cette partie du livre est accentué le lien entre la littérature et l'art dans le travail de Rops et sa participation aux événements de la vie artistique parisienne. Ses plus belles œuvres d'art, telles que *Pornocratès – La Dame au Cochon* ou *La Tentation de Saint Antoine* y sont décrites. Présentée et analysée est également

la création libre de Rops qui est influencée par les mouvements artistiques, littéraires et philosophiques de la deuxième partie du 19e siècle.

Mots-clés: art, décadence, symbolisme, littérature, 19e siècle

ÚVOD

Prolegomena

Předmětem disertační práce je analýza života a díla belgického malíře, grafika a ilustrátora Féliciena Ropse (1833–1898). První část disertace je věnována rané fázi jeho života. Mapuje jeho dětství, mládí a vzdělávání až k počátkům umělecké tvorby, jež je ohraničeno Ropsovým působením v Bruselu a příchodem do Paříže. V této části je zdůrazněno jeho prosazení se v uměleckých kruzích, s nímž souvisí politická a sociální karikaturní tvorba, ovlivněná vlámskou tradicí i francouzským moderním uměním. Proto není opomenuta ani jeho tendence etablovat belgickou uměleckou tvorbu v evropském kontextu a návaznost jeho tvorby na tradici vlámské a holandské malby. Zvláštní pozornost je kladena také na Ropsův vztah k cestování, sportu a k přírodě, která se promítá i do žánru krajinomalby. Druhá část disertace je věnována rozboru umělecké tvorby Ropse v Paříži a jeho prvním uměleckým úspěchům v oblasti ilustrátorské a grafické tvorby. Spolupráce s předními nakladateli Ropsovi umožnila realizovat mnoho zakázek, které zpracoval pro knihy francouzských spisovatelů a básníků. V tomto období však i nadále spolupracoval s belgickými nakladatelstvími. V disertační práci je věnována zvýšená pozornost popisu, analýze a interpretaci Ropsových vrcholných uměleckých děl, jako jsou například *Pornokrates – Dáma s prasetem* (*Pornocratès – La Dame au Cochon*) nebo *Pokušení svatého Antonína* (*La Tentation de Saint Antoine*). Zdůrazněny také jsou Ropsovy cykly *Ďábelské* (*Les Diaboliques*) a *Satanské* (*Les Sataniques*) nebo série tematicky svázaných děl *Žena a loutka* (*La Dame au pantin*) a *Sto nenáročných skic pro potěšení rádých lidí* (*Les Cent Légers Croquis Pour Réjouir Les Honnetes Gens*). Ropsovo dílo je zasazenou do širších historických souvislostí a prezentováno v širším kontextu literárního symbolismu. Závěr práce je věnován soumraku Ropsova života.

Stav dosavadního bádání a pramenná základna

Disertační práce je zpracována s přihlédnutím ke skutečnosti, že znalost a povědomí o Ropsovi je zejména v českém prostředí marginální, ačkoliv se jedná o umělce, jenž ovlivnil soudobou (a případně i současnou) výtvarnou tvorbu. Práce je založena na archivní práci, rešerši textů, jejich analýze, kritické selekci a využití korespondence jako osobní výpovědi

umělce. Současně jsou reflektovány dobové ohlasy a první kritiky Ropsova díla i osobnosti. Písemné prameny a zdroje informující o Ropsovi, které byly při psaní disertační práce využity, lze rozdělit do několika skupin. *První zdroj* představuje osobní korespondence Ropse. *Druhým zdrojem* jsou kritické studie a statě. *Třetí zdroj* jsou monografie a výstavní katalogy. *Čtvrtý zdroj* zahrnuje krásnou literaturu, která umožňuje komparaci obsahu literárního díla a umělecké přesnosti nebo naopak uvolnění jeho zobrazení v Ropsově tvorbě. Významnou součástí badatelské práce byla proto data získaná vlastní analýzou a interpretací Ropsových děl realizovaná v době výzkumného pobytu v Musée provincial Félicien Rops v Namuru.

Postup při zpracování disertační práce

První fáze	Druhá fáze	Výstup práce
Rešerše odborné literatury	Zpracování získaných dat a selekce v souladu s dílčími cíli	Vlastní model a koncepce života a díla Féliciena Ropse
Analýza korespondence v archivech a knihovnách, konzultace s odborníky	Eliminace omylů a nedostatků, evaluace závěrů a recenze textu	
Interpretace uměleckého díla a návštěva institucí a sbírek díla Félicien Ropse	Publikační výstupy, přednášková činnost a účast na konferencích	

Stav dosavadního bádání a pramenná základna s důrazem na frankofonní prostředí

Dílo Féliciena Ropse se stalo předmětem zájmu již v průběhu jeho života, ve druhé polovině 19. století. V roce 1896 bylo Ropsovi věnováno jedno číslo časopisu *La Plume*¹ [1] a proběhla retrospektivní výstava jeho díla v Hôtel Drouot v Paříži.² V první polovině 20. století byla prováděna stále pečlivější deskripce, klasifikace a interpretace Ropsova života a díla, zejména prostřednictvím dílčích analytických studií. Syntetizující práce vytvořilo ale pouze několik badatelů. Ve druhé polovině 20. století narůstal zájem o Ropsovo dílo ze strany nejenom frankofonních badatelů. Do této doby bylo bádání o Ropsovi doménou belgických a francouzských výtvarných teoretiků, kteří věnovali jeho tvorbě monografie, katalogy, dílčí

¹ *La Plume* 172, 15 juin 1896.

² Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998.

studie, kritiky, eseje i disertační práce. Nárůst zájmu o dílo Féliciena Ropse souvisí také s rozvojem výzkumů belgické dekadence a symbolismu, jejichž prostřednictvím bylo možné v posledních dvou desetiletích adekvátně zasadit tvorbu Ropse do širšího uměleckého a historického kontextu. V neposlední řadě je zdrojem informací o jeho tvorbě krásná literatura, kterou ilustroval. O přetrvávajícím vlivu Ropsova výtvarného díla na současnou literaturu svědčí skutečnost, že i dnes vznikají básnické sbírky inspirované Ropsovými plátny a grafickými listy, což před badatele klade nové výzkumné a badatelské otázky.³

Rané texty a studie věnované Ropsovi a jeho dílu vznikaly již v letech 1881 až 1909. Ovšem za první projev explicitní kritické reflexe Ropsovy osobnosti a tvorby lze považovat již vyjádření francouzského básníka a kritika Charlese Baudelaira publikované roku 1865:

*„A řekl bych tam, jak mám rád
toho bláznivce, pana Ropse,
který sice nemá římskou Grand Prix,
ale jeho talent je přesto veliký
jako pyramida velkého Cheopse!“⁴*

Belgický spisovatel Camille Lemonnier jako první označil Baudelaira za iniciátora objevení a poznání Ropsova díla. „Charles Baudelaire byl jediný hluboce zasažený obdivuhodnými vizemi, které měl v jeho době Félicien Rops.“⁵ Lemonnier texty o Ropsově díle kontinuálně sepisoval od roku 1881 až po rok 1908. V souhrnném díle *Félicien Rops: l'homme et l'artiste* postupoval chronologicky. Ropse označil za „umělce vysoké kultury“⁶, jenž vedl „intelektuální a báječný život“⁷. Současně jeho dílo „symbolizuje ohlupování lidského rodu pod růžovým kramflíčkem kurtizány“⁸. Rops totiž „vytvořil liturgii hříchu, aniž by věřil v ztracení“⁹. Podle Lemonniera Ropsovo dílo charakterizuje motiv ženy, nadvláda sexuální posedlosti po těle a moderní duch. „Jeho dílo mnohdy poskytuje syntetický a jednoduchý zdroj rozsáhlé fresky, na níž se odvíjí bezuzdné rituály priapiků.“¹⁰ Jiný belgický spisovatel Edmond Picard v roce 1881 litoval odchodu Ropse z Belgie. Ocenil jeho kvality umělce, Rops totiž vytvářel „choulostivé věci, půvabné kresby, výtečné lepty“¹¹.

³ Eric Brogniet, Denys-Louis Colaoux, *Rops Musagète*. Namur, Revue de la Maison de la Poésie, 1996.

⁴ Charles Baudelaire, Sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur, *La Petite Revue*, 29 avril 1865.

⁵ Eugène Demolder, Étude patronymique sur Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 434.

⁶ Camille Lemonnier, *Félicien Rops: l'homme et l'artiste*. Paris, Floury, 1908, s. 159.

⁷ Camille Lemonnier, *Félicien Rops: l'homme et l'artiste*. Paris, Floury, 1908, s. 163.

⁸ Camille Lemonnier, Une Tentation de saint Antoine de Félicien Rops, *La Plume*, 15 juin 1896, s. 446.

⁹ Camille Lemonnier, *Félicien Rops: l'homme et l'artiste*. Paris, Floury, 1908, s. 166.

¹⁰ Camille Lemonnier, *Félicien Rops: l'homme et l'artiste*. Paris, Floury, 1908, s. 176.

¹¹ Edmond Picard, L'École de gravure en Belgique, *L'Art moderne* 18, 3 juillet 1881, p. 141.

K raným textům věnovaným Ropsovi a jeho umělecké tvorbě patří studie spisovatele a uměleckého kritika Josephina Péladana publikovaná v roce 1883.¹² Ten zde upozornil na Ropsovu osobnost, zejména „jeho nesmírnou šetlost, jeho značné vzdělání v latině, jeho básnickou učenost“¹³. V tomto období byl však Péladan ještě začínající mladý spisovatel, bez výraznějšího vlivu nebo renomé. Nejednalo se o jediný text, který věnoval Ropsově tvorbě. Péladan, podobně jako Lemonnier, sledoval po několik desetiletí Ropsův umělecký vývoj. Péladanova reflexe Ropsovy tvorby vrcholí v roce 1904, kdy podává nový pohled na Ropse. Usiluje o jeho vymanění ze skandálního stínu a odmítá označení jeho díla jako perverzního: „tento namurský umělec nebyl systematicky perverzní, ale pouze smyslný malíř“¹⁴. Péladan upozornil na jeho vizi moderní ženy, která se podobá Baudelairově pojetí genderových vztahů. Esenci Ropsova díla nachází v modernitě, kterou charakterizuje „nová dekadentní krása“¹⁵ a „měkká těla dekadentní krásy“¹⁶. Moderní žena asociuje Pařížanku, jež je kvintesencí moderní ženy. „Dílo Féliciena Ropse obsahuje všechnu syntézu moderního života.“¹⁷ Péladan se jej nezdráhal řadit mezi moderní umělce, jako Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Ernest Hébert a Paul-Jacques-Aimé Baudry. „Být dnes moderní umělec znamená zapojit moderní spiritualitu do současných forem, existuje pouze jediný umělec, který je zralý, který to udělal s rozmachem: Félicien Rops.“¹⁸ Péladan v Ropsově díle nachází výtvarnou transpozici idejí literatury. Péladanovy texty představují debut kritického zájmu o Ropse, který měl ohlas v literárním prostředí. Navíc podávají celkový přehled Ropsova díla a pokoušejí se poprvé vsadit jeho osobnost do širších souvislostí vývoje moderního umění. „Uzavírám, že umění se musí vyvíjet podle Ropse nebo podle Chavannese.“¹⁹

První práce o Ropsovi jsou dílem zejména představitelů krásné literatury. Péladana následovali například v roce 1886 bratři Edmond a Jules Goncourtové: „*Neurčitá technika, která se neustále přibližuje k okraji jiných oblastí, taková je charakteristika Ropsova díla,*

¹² Josephin Péladan, L'esthétique au Salon de 1883, *L'Artiste*, 1883, 257–386. Rozpracovaná verze této studie byla publikována pod názvem Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), *La Jeune Belgique*, 1884–1885, 72–83, 170–177.

¹³ Josephin Péladan, L'esthétique au Salon de 1883, *L'Artiste*, 1883, s. 341.

¹⁴ Joséphin Péladan, Félicien Rops: l'homme et l'œuvre, *Revue de Paris* 14, 15 juillet 1904, s. 320.

¹⁵ Joséphin Péladan, Félicien Rops: l'homme et l'œuvre, *Revue de Paris* 14, 15 juillet 1904, s. 304.

¹⁶ Joséphin Péladan, Félicien Rops: l'homme et l'œuvre, *Revue de Paris* 14, 15 juillet 1904, s. 324.

¹⁷ Josephin Péladan, L'esthétique au Salon de 1883, *L'Artiste*, 1883, s. 340.

¹⁸ Josephin Péladan, Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), *La Jeune Belgique*, 1884–1885, s. 73.

¹⁹ Joséphin Péladan, *L'art ochlocratique: salons de 1882 & de 1883, avec une lettre de Jules Barbey d'Aurevilly & le portrait de l'auteur*. Paris, Camille Dalou, 1888, s. 156.

jejíž vyjádření je nejvíce neobvyklé ve vztahu k myšlenkám literatury (...)“²⁰ Stejně tak se vyjádřili k jeho osobnosti, kterou charakterizuje „živá řeč, horlivá, ukvapená, v níž vlámský přízvuk zdůrazňuje vibrující rra“.²¹ Ocenili i jeho vzdělání, intelektuální kvality a inteligenci. Uvědomovali si, podobně jako Picard, Pradelle nebo Huysmans, že je Rops ignorován měšťáckým publikem. Bratři Goncourtové považovali za důležité obhájit jeho dílo a upozornit na originalitu jeho lidské i umělecké osobnosti.

Chronologii Ropsova díla zpracoval francouzský spisovatel Erastène Ramiro v dodnes nepřekonaném a platném soupisu jeho díla²², který doplnil o několik dodatků. Tato práce zahrnuje komplexní analýzu Ropsových výtvarných prací, integruje biografické údaje a uvádí kompletní soupis malířského, kresebného a grafického díla. Ramiro se však zejména zasloužil o odstranění Ropsovy „fiktivní identity“, která vzniká v důsledku toho, že „Rops je stále neznámý.“²³ Ramiro také předložil vlastní interpretaci Ropsova díla, podle níž tento umělec odhaluje „podstatu lidské přirozenosti“²⁴. Ropsovo dílo „je natolik neobyčejné, že odřezává úlomky obecné průměrnosti, naznačuje natolik vysoký neklid, že se mu nedostává pochopení silné intelektuální kultury, a také osvícenějšího vkusu oproštěnějšího od servility obyčejné a rutiny, které se těší naše bídné umělecké vzdělání.“²⁵ Ramiro v analýze a kritickém hodnocení Ropsova díla kontinuálně pokračoval. Ještě v roce 1905 uvedl, že „Ropsovo dílo je více myšlenkové, prudké, symbolické a dokonce jasně hovořící literárně (...)“.²⁶

Ropsovým dílem se zabývali především umělci, literáti, sběratelé nebo milovníci jeho výtvarných prací, které Rops k reflexi svých obrazů a grafik doslova vybízel: „znalec, solidní amatér, sběratel nebo umělec, který umí, se nikdy nemýlí.“²⁷ K umělcům, kteří se zasloužili o Ropsovu kritiku, patří také francouzští malíři a ilustrátoři Henry Detouche²⁸ a Charles Saunier²⁹. Jejich texty dokládají snahu o Ropsovo historické zhodnocení a širší syntézu. Umělecká kritika souvisí s událostmi, výstavami nebo salony, jichž se ale Rops v průběhu svého života zúčastnil pouze minimálně, například Salonu XX nebo Salonu Růže a Kříže.

²⁰ Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, Manette Salomon. Paris, Charpentier & Cie, 1886, s. 14.

²¹ Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal II.: Memoires de la vie litteraire*. Paris, Robert Laffont, 1989, s. 82.

²² Erastène Ramiro, *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris, Conquet, 1887.

²³ Erastène Ramiro, *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris, Conquet, 1887, s. XVI.

²⁴ stène Ramiro, *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris, Conquet, 1887, s. XX.

²⁵ Octave Mirbeau, Félicien Rops, *Le Matin*, 19 février, 1886, s. 487–488.

²⁶ Erastène Ramiro, *Félicien Rops*. Paris, Pellet & Floury, 1905, s. 205.

²⁷ Lettre de Rops à Delâtre, La Roche-Claire, 15 novembre 1886. Eau-forte, pointe sèche et vernis mou, Auguste Delâtre. Paris, Lanier, Vallet, 1887, s. 29–30.

²⁸ Henry Detouche, Félicien Rops, *La Vogue* 2, février 1899, 87–104.

²⁹ Charles Saunier, Félicien Rops, *Le Pendu, L'Art décoratif* 13, juillet 1905, 62–68.

Proto se umělecká kritika Ropse stala doménou zejména spisovatelů – jako byli Camille Lemonnier, Octave Mirbeau, Félicien Champsaur, Rodolphe Darzens nebo Eugène Demolder. Studie Mirbeaua je pojednána jako kronika, kterou zprostředkoval Ropse širšímu publiku.³⁰ Ropse charakterizoval již dříve, a to jako „*geniálního umělce*“³¹. Hlavní postava jeho románu *Kalvárie* (Le Calvaire, 1886), malíř Lirat, je inspirován osobností Ropse a Degase.³² Některé pasáže odpovídají oddílům Ropsovy korespondence.³³ Kritické texty se tak mohly stát základem románových textů. Podobně i Félicien Champsaur citoval Ropsovu korespondenci a inspiroval se jí v románové tvorbě zejména popisem kabaretů. Champsaur představil Ropse jako znalce „*všech věd od magie až po alchymii*“.³⁴ Mirbeau ocenil Ropsovo dílo jako oproštěné od pokrytectví. „*Félicien Rops (...) je velmi málo známý. Má k tomu dobré důvody. Opovrhne chováním davu a akademie a zavádí způsob dandysmu k vlastní kultivaci jako rostlinu, kterou miluje*“.³⁵ Mirbeau jeho dílo chápal jako malbu „*pravdivé nahoty, která vnímá kůži a sex*“³⁶. Přirovnával Ropse k Rodinovi. Stejně tak postupoval francouzský spisovatel Joris-Karl Huysmans, podle něhož Ropsovo dílo „*Rodin transponuje ve sochách*“³⁷. Demolder také explicitně uvedl, že Rops inspiroval Rodina. Darzens v této souvislosti navázal konstatováním, že „*Rodin a mnozí další sledují novou mistrovskou cestu a zvláštního tvůrce, jímž je Félicien Rops*“.³⁸

Vedle několika článků věnovaných umělecké tvorbě se umělecká kritika zaměřila spíše na osobnost Ropse, například Erastène Ramiro nebo Joris-Karl Huysmans. Kapitola o Ropsovi v Huysmansově knize však oslovila publikum ilustračním doprovodem, který podnítil zájem spisovatelů, umělců i milovníků Ropse. Zároveň se jednalo výjimečný text, jediný publikovaný v knize. Huysmans uvedl základní principy jeho díla a analyzoval listy cyklu *Satanské* (Les Sataniques). „*Rops je stále jako Benedikt, který má být šířaný smilstvem*“.³⁹ Erotické dílo Ropse vyjadřuje „*spiritualismus smilstva, který je satanismem*“⁴⁰. Prostřednictvím Ropse nachází Huysmans potvrzení pro své odmítání demokracie umění a

³⁰ Octave Mirbeau, Félicien Rops, *Le Matin*, 19 février, 1886.

³¹ Octave Mirbeau, A propos de Manon Lescaut, La France, 30 octobre 1885. In Pierre Michel, Jean-François Nivet eds., *Combats esthétiques*, Paris, Séguier, 1993, s. 219.

³² Octave Mirbeau, *Kalvárie*. Praha, Komunist. knihk. a nakl., 1923.

³³ Hélène Védrine, Octave Mirbeau et Félicien Rops: l'influence d'un peintre de la vie moderne, *Cahiers Octave Mirbeau* 4, 1997, 124–140.

³⁴ Félicien Champsaur, Félicien Rops, *La Plume*, 15 juin 1896, s. 451.

³⁵ Octave Mirbeau, Félicien Rops, *La Plume*, 15 juin, 1896, s. 487.

³⁶ Octave Mirbeau, Félicien Rops, *La Plume*, 15 juin, 1896, s. 491.

³⁷ Joris-Karl Huysmans, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, s. 96.

³⁸ Rodolphe Darzens, Félicien Rops – Notes, *Art et critique* 9, 27 juillet 1889, s. 129.

³⁹ Gustave Coquiott, *Le Vrai J.-K. Huysmans: avec un portrait nouveau*. Paris, Charles Bosse, 1912, s. 77.

⁴⁰ Joris-Karl Huysmans, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, s. 118.

svou nechuť k moderní době. „*Félicien Rops s duší primitivního zpátečníka, dokonalé dílo převráceného Memlinga: prosycený, zhuštěný satanismus na úžasných rytinách, které jsou jako objevy, symboly, ostré a nervózní umění, divoké a zarmoucené, opravdu unikátní*“⁴¹. Jeho těžiště nachází v posedlosti sexem. Jedná se o smyslné, erotické a satanské umění.⁴² „*Jedním slovem oslavil spiritualismus smilnosti, namalovaný na neumělých stránkách, nadpřirozené perverze, podsvětí zla.*“⁴³ Ropse za jeho života na Demi-Lune navštívil francouzský spisovatel Charles Fromentin, podle něhož je Ropsovo dílo reflexí pokrytecké morálky své doby. Ropse vnímá jako malíře společnosti morálního rozkladu.⁴⁴ Upozornil také na vzájemné filozofické a estetické sepětí díla Baudelaira a Ropse. „*Zasvěcený v této věci, v tomto okamžiku zapomenutý, Baudelaire a Barbey d'Aurevilly, jež předstihl na cestě satanismu, a který prozkoumal až k jeho hranicím*“.⁴⁵

Eugène Demolder napsal první studii o Ropsovi jako reakci na Huysmanse. V této studii podává i jeho životopis.⁴⁶ Vyzdvihuje roli ženy v Ropsově estetice. Zdůrazňuje jeho dílo v kontextu vlámské inspirace, která se projevuje v zobrazení zdravého, pevného a silného těla. Podle jeho názoru se Rops ve svém díle odvolává na umělce jako Jan Steen, Jan Van Eyck, Frans Hals, Antoine Wiertz nebo Henri de Braekeleer. Demolder v této souvislosti specifikoval typ ženy *ropsienne*: „*vznešená, vábivá a bohatá na půvaby*“⁴⁷. Rops zaujal i dalšího mladého spisovatele Huguese Rebella, jehož záměrem bylo Ropse vymanit ze stereotypní interpretace erotomaniaka.⁴⁸ „*Tvoří jako literární malíř.*“⁴⁹ Demolder a Rebell byli s Ropsem osobně spojeni, oba se totiž ucházeli o ruku jeho dcery Claire. Rebell se proto mohl zasvěceně vyjádřit i k jeho osobnosti, „*jeho šibalská řeč, dobrosrdečnost, zapálenost, výřečnost*“⁵⁰. Rebell ve svém textu vymezil dva typy umění – erotické a mystické. Rops podle jeho názoru spojuje obojí: „*umění erotické podněcuje k oslavě života (...) umění mystické je určeno rozumu.*“⁵¹. Rebel ve svých úvahách nad Ropsovým dílem zdůrazňuje jeho

⁴¹ Joris-Karl Huysmans, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, s. 92.

⁴² Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

⁴³ Joris-Karl Huysmans, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, s. 118.

⁴⁴ Charles Fromentin, Une visite à Félicien Rops, *L'Echo de Paris*, 7 juillet 1891.

⁴⁵ Joris-Karl Huysmans, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, s. 116–117.

⁴⁶ Eugène Demolder, Félicien Rops, *L'Art moderne*, 14 août, 21 août, 1892, 257–259, 265–267.

⁴⁷ Eugène Demolder, Étude patronymique sur Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 433.

⁴⁸ Hugues Rebell, Félicien Rops, *Mercure de France*, 1898, 647–662.

⁴⁹ Hugues Rebell, *Trois artistes étrangers: Robert Sherard, Sattler, Félicien Rops*. Paris, Tricon, 1901, s. 89.

⁵⁰ Hugues Rebell, *Trois artistes étrangers: Robert Sherard, Sattler, Félicien Rops*. Paris, Tricon, 1901, s. 104.

⁵¹ Hugues Rebell, L'Érotisme et le mysticisme en art, *L'Ermitage*, 1894, s. 259.

panteismus, vitalismus a přesvědčení, že vše „pochází z přírody“⁵². „Rops jako první vyjevil všechny vášně bez zatížení morálky.“⁵³ Rebell věnoval pozornost také Ropsovu způsobu grafické práce. Ve své analýze dospěl k názoru, že Rops byl „věrný staré tradici kresby (...) staré kresbě, přesné, jemné, svědomité.“⁵⁴ Na základě rozboru Ropsovy tvorby Rebell dospěl k názoru, že jeho dílo je přitažlivé pro intelektuální aristokracii, zvědavce a erotomaniaky.

V roce 1896 bylo publikováno číslo časopisu *La Plume* věnované Ropsovi, které zahrnuje soubor kritických statí a esejů a více než 100 reprodukcí děl. *La Plume* byla významná revue, v níž byly vydávány dobově vlivné články a fungovala jako hybná síla intelektuálního života v Paříži. Časopis založil Léon Deschamps na obranu symbolismu a elitářství v umění – předpokladům, jež Rops svou tvorbou i postojem naplňoval. Rops zastával v oficiálním uměleckém životě marginální pozici. Stál stranou uznávaných výtvarných proudů, hlavních uměleckých trendů a aktuálního dění v kultuře. O to více překvapuje skutečnost, že v čísle *La Plume* věnovaném Ropsovi jsou zastoupena vlivná jména profesionální umělecké kritiky, jako byli Léon Maillard, Charles Saunier a Arsène Alexandre. Léon Maillard se zaměřil na malířské a grafické techniky, které Rops užíval. „*Technika vernis mou umožňuje Ropsovi dobře zaznamenat některé letargické stavy bdění.*“⁵⁵ Arsène Alexandre vystihl, že Ropsovo dílo je satirické, smyslné a přirozené. Jacques Pradelle zde uvedl, že jeho duch „*je odkojený značnou silou, podstatně literaturou*“⁵⁶. Zdůraznil i Ropsovu posedlost motivem ženy. Jeho kresba je „*bezchybná plastická spiritualita těl*“⁵⁷. Podle jeho názoru Rops odhaluje a relativizuje pokryteckou morálku a kriticky analyzuje společnost. „*Člověk otevře kresby Ropse a odhalí květ těla, květ smyslnosti, jehož vonná aura byla pokusem a možná zkázou současné společnosti.*“⁵⁸ Jeho dílo odráží moderní zvrhlost a portrét úpadkové morálky.

Na Ropsův příklon k literatuře a transponování literatury upozornil italský umělecký kritik Vittorio Pica.⁵⁹ Ropse označil za „*malíře-spisovatele*“⁶⁰. Také Octave Uzanne zdůraznil „*jeho literárního ducha*“⁶¹. Současně naznačil, že užití Ropsova díla literáty přispělo k jeho

⁵² Hugues Rebell, *Trois artistes étrangers: Robert Sherard, Sattler, Félicien Rops*. Paris, Tricon, 1901, s. 119.

⁵³ Hugues Rebell, *Trois artistes étrangers: Robert Sherard, Sattler, Félicien Rops*. Paris, Tricon, 1901, s. 106.

⁵⁴ Hugues Rebell, *Trois artistes étrangers: Robert Sherard, Sattler, Félicien Rops*. Paris, Tricon, 1901, s. 114–115.

⁵⁵ Léon Maillard, Félicien Rops, graveur, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 503.

⁵⁶ Jacques Pradelle, Rops naturien et féministe, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 409.

⁵⁷ Jacques Pradelle, Rops naturien et féministe, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 412.

⁵⁸ Jacques Pradelle, Rops naturien et féministe, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 412.

⁵⁹ Vittorio Pica, Félicien Rops à l'étranger, *La Plume*, 15 juin 1896.

⁶⁰ Vittorio Pica, Félicien Rops à l'étranger, *La Plume*, 15 juin 1896, s. 463.

⁶¹ Octave Uzanne, Quelques plaisants croquis faits en sa prime manière par Maître Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 485.

„renomé poběhlíce“⁶². Uzanne spatřoval v Ropsově díle hymnu přírody a panteismus. Jeho pohled stojí v protikladu s pojetím Péladana, jenž Ropsovo dílo vnímal na pozadí okultismu a satanismu. Uzanne se snažil osvobodit Ropsovu tvorbu od nařčení z pornografie. Na základě analýzy Ropsova díla stanovil jeho deset aspektů: „1. Rops malíř, akvapastelista, kreslíř a obrázkář; 2. Rops leptař, suchojehlař, akvatintista, mědirytec, rytec na všechny způsoby; 3. Rops litograf; 4. Rops syntetista či umělec frontispisů! (...); 5. Rops dopisovatel a literát (...); 6. Rops feminista a svrchovaný gynekotomista; 7. Rops doktor růží, sadař, botanik (...); 8. Rops cestovatel a tulák (...), 9. Rops humorista, prorok a vizionář, vypravěč historek, milovník paradoxů, 10. Rops a pan de Krack, anebo, chcete-li: Legendy Féliciena Ropse, Gaskoňce z valonských zemí.“⁶³

Ropsova smrt sehrála roli uměleckého katalyzátoru. Nekrology sloužily ke zhodnocení díla a dosavadní kritiky. Rops je tak označen jako „dábelský, smyslný“⁶⁴. Při příležitosti Ropsova úmrtí uveřejnil francouzský spisovatel Camille Mauclair studii, v níž Ropse zařadil k symbolistům a jeho dílo označil za „umění symbolické“⁶⁵. Rops je pro něj také tvůrce „historiografie ženy neřestnice a její kočičivosti“⁶⁶. Mauclair spatřuje v jeho díle vlámský i pařížský vliv. Podle jeho názoru lze zaznamenat změnu v Ropsově díle v ilustraci románu *Polibky smrti*.⁶⁷ Ve své studii zdůraznil také elitářství Ropsova díla, jeho nejasnost, obskurnost, hermetismus a osobnostní aspirace, které oscilovaly mezi uměleckým osamocněním a současně přáním vstoupit mezi uznávané moderní umělce a malíře své doby. Mauclair považoval Ropse za ukázkou malíře, který bojuje s nepochopením své doby. Proto je součástí jeho tvorby obscenita a nemravná dikce, jež „upevňuje přání ticha a samoty“⁶⁸. V pozdějším textu, který Mauclair věnoval Ropsovi, zaznívá také přehodnocení a kritika. „Je ve vztahu s kupci obrazů, nepřímě obchoduje s nákupy a prodejem. Usiluje o oficiální postavení, inspektorát Beaux-Arts, účast na státních komisích (...)“⁶⁹

Po smrti Ropse je jeho jméno spojeno s vlivnými osobnostmi umělecké kritiky dějin umění, jimiž byli Gustave Geffroy, Gustave Kahn, Rudolf Klein nebo André Fontainas. Tito teoretici umění zasazují Ropsovo dílo do širšího kontextu dějin umění a usilují upozornit na jeho inovační podíl při zrodu moderního umění. Velmi často je uváděn jako „objevitel“ a

⁶² Octave Uzanne, Quelques plaisants croquis faits en sa prime manière par Maître Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 480.

⁶³ Octave Uzanne, Félicien Rops par la plume et le crayon, *La Plume*, 15 juin 1896, s. 482.

⁶⁴ Maurice Guillemot, Félicien Rops, *Gil Blas*, 31 août 1898.

⁶⁵ Camille Mauclair, Félicien Rops (1833–1898), *Revue encyclopédique* 271, 12 novembre 1898, s. 976.

⁶⁶ Camille Mauclair, Félicien Rops (1833–1898), *Revue encyclopédique* 271, 12 novembre 1898, s. 977.

⁶⁷ Paul Vérola, *Les Baisers morts*. Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1893.

⁶⁸ Camille Mauclair, Félicien Rops (1833–1898), *Revue encyclopédique* 271, 12 novembre 1898, s. 976.

⁶⁹ Camille Mauclair, Un Chercheur: Félicien Rops, *Trois Crises de l'art actuel*, 1906, s. 5.

„vynálezce“. Fontainas se snažil obhájit Ropsovo spojení s literaturou, které bylo někdy označováno jako pejorativní a spojováno s vysílením a úpadkem umění. „*Literární umění, a nic, jak je známo, je na spodní straně literatury.*“⁷⁰ Gustave Geffroy charakterizoval jeho malbu jako moralistní dílo ztvárňující civilizaci neřesti. „*Sestavuje strašné bytosti, stroje k potěšení, vytváří prostřednictvím neřesti civilizace destruktivní lidství.*“⁷¹ Rudolf Klein za hlavní doménu Ropsovy tvorby označil politiku. Stejně postupoval Gustave Kahn, jenž definoval Ropse jako „*literárního umělce*“⁷² a současně „*vášnivého kreslíře moderního života*“⁷³, jehož dílo vyjadřuje „*politickou a sociální satiru*“⁷⁴. Klade jej do souvislosti se symbolismem. Rops svým dílem podle Kahna představuje dokonce prototyp syntetického postoje symbolisty.

K dočasnému přerušení vědecké reflexe Ropsova uměleckého odkazu dochází pod vlivem první světové války a jejích následků až do roku 1924. Až v tomto roce Ropsovi současníci Augustin Boyer d'Agen a Jean de Roig publikovali o jeho životě a díle novou monografii.⁷⁵ K hlubšímu poznání Ropsovy tvorby přispěl také belgický sběratel Eugène Rouir. V prvním díle své taxonomicky koncipované knihy věnované Ropsově tvorbě klasifikuje jeho umělecké dílo a ve druhém podává soupis jeho konkrétních prací.⁷⁶ Další přehled grafického díla sestavil francouzský sběratel Maurice Exsteens.⁷⁷ Důkladný soupis veškerého Ropsova díla vypracoval rakouský sběratel Ottokar Mascha. Kromě soupisu uvádí popis díla a místo akvizice.⁷⁸ Jeho sbírka Ropsovy tvorby čítající 1055 děl byla vydražena v Bruselu roku 1921. Další příspěvek k bádání o Ropsově životu a dílu představuje krátká črta, kterou vytvořil rakouský spisovatel Franz Blei. Při hodnocení Ropsovi osobnosti se zde autor odvolával na Ramira. „*Miloval ženy, květiny, daleké jízdy, dobrodružství a knihy.*“⁷⁹ Věnoval pozornost i sérii *Sto nenáročných skic pro potěšení rádných lidí* (*Les Cent Légers Croquis Pour Réjouir Les Honnetes Gens*, kolem 1878–1881) a poukázal na Ropsovu specifickou typologii ženy. Za badatelsky přínosnou je možné označit skutečnost, že část

⁷⁰ André Fontainas, *Félicien Rops*. Paris, Félix Alcan, 1925, s. 94.

⁷¹ Gustave Geffroy, *La Vie artistique VI*. Paris, E. Dentu, 1900, s. 157.

⁷² Gustave Kahn, Félicien Rops, *L'Art et le Beau* 6, juin 1906, s. 55.

⁷³ Gustave Kahn, Félicien Rops, *L'Art et le Beau* 6, juin 1906, s. 55.

⁷⁴ Gustave Kahn, Félicien Rops, *L'Art et le Beau* 6, juin 1906, s. 42.

⁷⁵ Boyer d'Agen, Jean de Roig, *Rops...iana*. Paris, Pellet, 1924.

⁷⁶ Eugène Rouir, *Félicien Rops: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié I: Les Lithographies*. Claude Van Loock, Bruxelles, 1887. – Eugène Rouir, *Félicien Rops: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié II, III: Les Eaux-fortes*. Claude Van Loock, Bruxelles, 1992.

⁷⁷ Maurice Exsteens, *L'Oeuvre gravé et lithographie de Félicien Rops*. Paris, Gustave Pellet, 1928.

⁷⁸ Ottokar Mascha, *Félicien Rops und sein Werk: Katalog Seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernismous, Kaltmadelblätter, Heliogravüren usw., und Reproduktionene*. München, Verlag Albert Langen, 1910.

⁷⁹ Franz Blei, *Félicien Rops*. [Berlin], Bard, Marquardt & Co, 1907, s. 28.

knihy je sestavena z Ropsovy korespondence. Komplexní přístup k analýze a interpretaci Ropsova života i díla zaujali ve svých monografiích Maurice Kunel⁸⁰ a Charles Brison⁸¹.

V 80. letech 20. století sehrál významnou roli ve vědecké reflexi Ropsova díla kolektiv autorů, který vedl historik umění Robert L. Delevoy. Výsledkem jejich bádání je jak podrobný chronologický soupis biografických událostí, tak Ropsovy umělecké tvorby.⁸² V této práci je představena Ropsova malířská tvorba včetně děl umístěných v soukromých sbírkách. Důležité místo ve studiu a interpretaci života a díla Féliciena Ropse sehrál belgický režisér a ředitel Fonds Félicien Rops Thierry Zéno, který využil Ropsovy korespondence ke zpracování knihy, v níž pečlivě analyzoval jeho výtvarné cykly, zejména cyklus *Satanské* (Les Sataniques).⁸³ Belgický historik umění Michel Draguet své bádání založil na podrobné interpretaci jednotlivých děl. V úvodní životopisné části zdůrazňuje Ropsův vztah k impresionismu a kolorit d'ábelskosti, jenž prostupuje jeho tvorbou. „*Aspirace impresionisty zasvěcená kresbě překonává zakotvení vlastní ikonografie v pohybu.*“⁸⁴

Zájem o Ropsův umělecký odkaz nezůstal omezený na území Belgie a Francie. Například německý historik umění Hans Joachim Neyer zpracoval ve své knize věnované Ropsovi základní a v mnoha ohledech nezveřejněné úryvky z jeho korespondence.⁸⁵ Neyer ve své práci podává základní komentář k hlavním Ropsovým dílům. Jednu kapitolu také věnuje sérii *Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí*. Ropse prezentuje jako výtvarníka, který dosáhl špičkových výsledků v oblasti grafické techniky. „*Vedle revoluční techniky leptu integroval do díla nové fotomechanické postupy.*“⁸⁶ O zatím poslední zásadní publikaci se zasloužil kolektiv belgických historiků umění a odborníků specializovaných na Ropsův život a dílo, kteří jsou soustředěni kolem Musée provincial Félicien Rops v Namuru. Do tohoto badatelského týmu patří zejména Bernadette Bonnier, Véronique Léblanc, Evanghélia Stead a Hélène Védrine.⁸⁷ Jejich kolektivní publikace komplexně a chronologicky představuje Ropsovo dílo, přičemž jednotlivé kapitoly mapují určitá období jeho života a s nimi související výtvarné motivy. Dokumentární hodnotu knihy zvyšuje bohaté využití Ropsovy

⁸⁰ Maurice Kunel, *La Vie de Félicien Rops*. Bruxelles, F. Miette, 1937. – Maurice Kunel, *Félicien Rops: sa vie – son oeuvre*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943.

⁸¹ Charles Brison, *Pornokratès: An introduction to the life and works of Felicien Rops, 1833–1898*. London, Charles Skilton, 1969.

⁸² Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

⁸³ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

⁸⁴ Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998, s. 16.

⁸⁵ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999.

⁸⁶ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999, s. 85.

⁸⁷ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

korespondence. Na podobném principu je založena také kniha, kterou napsala Bernadette Bonnier.⁸⁸ Mnoho důležitých empirických dat a informací zahrnují práce Héléne Védryne, ve kterých autorka zpracovala a prezentovala korespondenci Ropse a Péladana⁸⁹ a zejména uspořádání grafického díla, ilustrací a postižení stupně Ropsovy umělecké přesnosti s literární předlohou.⁹⁰

Stav dosavadního bádání a pramenná základna s důrazem na české prostředí

V českém prostředí se dílem Ropse inspiroval básník a výtvarník Karel Hlaváček. Rops na Hlaváčka zapůsobil zejména svými frontispisy, které znal z časopisu *La Plume*. Pro Hlaváčka byly stěžejními motivy žena a smrt, jež se odráží v jeho básnické i výtvarné tvorbě.⁹¹ „*Ve formě konzervativní Rops Hlaváčka uchvacoval především tematickou otevřeností a dráždivostí tabuizované symboliky.*“⁹² Hlaváček napsal o Ropsovi stat', která však v důsledku jeho úmrtí zůstala nedokončená. Hlaváčka zaujal v Ropsově díle motiv ženy, kterou umělec představuje „*takovou, jakou vždy byla: nositelkou tajemného početí, soustředěním určitého, potencovaného fluida mezi dvě slabé, nepatrné stydké kosti. Obnažuje směle její čerstvé, krvácející maso, rozežrané touhou pohlavního jedu.*“⁹³ Neopomínají ani jeho typologii a Ropse nominuje na průvodce, který „*zavádí do Latinských čtvrtí, na trh mezi kuplířky, mezi náruživé pijačky absintu, jichž sličné obličejové „zelený jed“ znetvořil v opuchlé larvy moderní Gorgony.*“⁹⁴ Stejně jako zahraniční autoři i Hlaváček uvádí, že „*Rops jest malířem mladé francouzské literatury*“⁹⁵.

V roce 1896 se uskutečnila Výstava grafických umění v Topičově salonu v Praze, kde byl Rops zastoupen osmi grafickými listy.⁹⁶ Po smrti Ropse sepsal malíř Jan Preisler nekrolog, v němž jeho dílo přirovnal k jeho osobnosti. „*Při poznání jeho názorů vidíme však, že nemohl jinak.*“⁹⁷ V Ropsově díle spatřoval „*onen ironický pošklebek, který prochvívá všechny jeho práce tohoto druhu, a v nichž ukazuje Rops ženu jako pozlacený oltář, na němž*

⁸⁸ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

⁸⁹ Héléne Védryne, *Félicien Rops, Joséphin Péladan: Correspondance*. Paris, Séguier, 1997.

⁹⁰ Héléne Védryne, *De l'encre dans l'acide: l'oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*. Paris, Champion, 2002.

⁹¹ Urban Otto, *Le Lupanar du poète Arnošt Procházka et l'Âme de l'artiste Karel Hlaváček*. *Revue des études slaves* 1, 2002, s. 19–42.

⁹² Otto M. Urban, *Karel Hlaváček: výtvarné a kritické dílo*. Praha, Arbor vitae, 2002, s. 104.

⁹³ Karel Hlaváček, Félicien Rops, *Moderní revue pro literaturu, umění a život* 5, 1898, s. 7.

⁹⁴ Karel Hlaváček, Félicien Rops, *Moderní revue pro literaturu, umění a život* 5, 1898, s. 8.

⁹⁵ Karel Hlaváček, Félicien Rops, *Moderní revue pro literaturu, umění a život* 5, 1898, s. 10.

⁹⁶ Francine-Claire Legrand, Bernadette Bonnier, Roman Musil, *Félicien Rops: Praha 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995*. Praha, Národní galerie, 1994.

⁹⁷ P. [Jan Preisler], Félicien Rops, *Volné směry* 2, 1898, s. 575.

*božství nikdy nebylo ctěno a kde jen kultu neřesti se slouží. Vůbec jemu je žena pramenem všeho zla (...)*⁹⁸ Preisler vyzdvihl jeho novátorství a nové prvky v umění. „*V tomto ohledu stojí sám. Příbuzné svoje našel by snad nejspíše jen v literatuře.*“⁹⁹

Na XIII. výstavě výtvarných umělců Mánes roku 1904 byl Rops zastoupen 40 díly.¹⁰⁰ Jeho vystavené dílo vyvolalo negativní ohlasy, na něž však historik umění Karel Svoboda reagoval následovně: „*Bohu dík, vyzouváme se z dětských střevíčků a k nemalému úžasu kritických matek slídíme po ‚silném tabáku‘ a jaké pohoršení pro kritické kmotry, ohlížíme se již po ženě, po ‚nahé‘ ženě, po bytosti zbavené všech mravnostně opentlených hadrů, nezmrzačené šněrovačkou šosáctví, bez zástěry choulostivé cudnosti, za níž skrývá se stejně hloupost jako nestoudnost.*“¹⁰¹ V roce 1907 následovala výstava Krasoumné jednoty, kde bylo v samostatném salonku vystaveno Ropsových 46 děl.¹⁰² Kritik a básník S. K. Neumann ohodnotil autenticitu a originalitu jeho díla. „*Tvrdím, že dílo tak ukrutně pravdivé a tak delikátně sněné, jako jest dílo Ropsovo, nestvořila a nestvoří nikdy žádná z těch dýchavičných inteligencí, které se života bojí a před ním utíkají do svých pitvorných pagod, žádný z těch vyzábělých aristokratů, jejichž kultura jest jen knižní, jejichž jediným chtěným, dobrovolným zážitkem je fikce a jež tak okázale opovrhují – lidem.*“¹⁰³

Po dlouhé odmlce na dílo Ropse upozornil historik umění Petr Wittlich. Kromě Ropsova kontextuálního uvedení¹⁰⁴, jej však kladl do vztahu s dalšími umělci, zejména Edvardem Munchem.¹⁰⁵ V 90. letech proběhla výstava *Félicien Rops* v Národní galerii v Praze, kterou uspořádal historik umění Roman Musil ve spolupráci s Musée provincial Félicien Rops v Namuru. V katalogu výstavy Musil vypracoval stat', podrobně analyzující Ropsovo přijetí a vliv v českém prostředí. Katalog představuje první ucelenější práci o Ropsovi v češtině.¹⁰⁶ Ropse na pozadí Hlaváčka zkoumal historik umění a kurátor Otto M.

⁹⁸ P. [Jan Preisler], Félicien Rops, *Volné směry* 2, 1898, s. 575.

⁹⁹ P. [Jan Preisler], Félicien Rops, *Volné směry* 2, 1898, s. 575.

¹⁰⁰ XIII. výstava výtvarných umělců „Mánes“ v Praze: Červen – Červenec 1904. [Mánes, Praha 1904].

¹⁰¹ Karel Svoboda, Strážcové ideálů, *Volné směry* 7, 1904, s. 268.

¹⁰² Václav Radimský, *Zvláštní výstava Krasoumné jednoty pro Čechy 1907–1908*. Karel Bellmann, Praha [1907].

¹⁰³ Stanislav K. Neumann, *Stati a projevy II. 1904–1907*. Odeon, Praha 1966, s. 252.

¹⁰⁴ Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha, Odeon, 1985.

¹⁰⁵ Petr Wittlich, *Edvard Munch*. Praha, Odeon, 1988.

¹⁰⁶ Roman Musil, *Ohlasy díla Féliciena Ropse v českém prostředí na přelomu 19. a 20. století*. In Francine-Claire Legrand, Bernadette Bonnier, Roman Musil, *Félicien Rops: Praha 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995*. Praha, Národní galerie, 1994, 17–22.

Urban¹⁰⁷, který jeho dílo začlenil do výstavy a katalogu *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914* v Obecním domě v Praze.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Otto M. Urban, *Karel Hlaváček: výtvarné a kritické dílo*. Praha, Arbor vitae, 2002.

¹⁰⁸ Otto M. Urban, *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha, Arbor vitae, 2006.

Dětství v Namuru

Na pomezí měšťáckého konformismu a vzurného rebelantství

„To je Rops: dokonalý člověk a dokonalý umělec.“¹⁰⁹

Félicien Rops [2] se narodil 7. července 1833 v malebném belgickém městě Namur ve finančně zajištěné měšťanské rodině. Přišel na svět jako plánované dítě. Rodinná legenda vypráví, že jedné jasné noci se kolem Félicienovy kolébky potuloval d'ábel a „zavál mu do mozku zrnko geniality: génia velmi jemného, nejryzejšího, naprosto kvintesenciálního, génia nad ohně pekelné! Kostky byly vrženy. Nevinný se od té chvíle už necítil zle, ale jeho světci a světice a Věčný otec sám v něm uvidí podivína“.¹¹⁰ Ropsovi rodiče – Sophie Ropsová, rozená Maubille (1794–1892), a Nicolas-Joseph Rops (1785–1849) – se vzali v roce 1831 a nastěhovali se do Rue du Président. O čtyři roky později se rodina usadila v domě na Rue Neuve¹¹¹, k němuž patřila i rozlehlá zahrada se vzrostlými stromy. Ropsův otec obchodoval s potištěnými bavlněnými a kalikovými tkaninami v barvách duhy. Říkal jim „indické“.¹¹² Potisky si navrhoval sám a jejich vzory měly na malého Féliciena zásadní vliv. Od té doby považoval bohatou říši barev za přirozenou podstatu světa kolem sebe.¹¹³ Otec jej přivedl i k lásce ke květinám a hudbě. Ropsovu matku popisovali jako vznešenou, přitažlivou a znamenitou ženu.¹¹⁴ Sám Rops často upozorňoval na její maďarský¹¹⁵¹¹⁶ původ a cikánskou krev.¹¹⁷ Přestože to byla nepravděpodobná domněnka, učinil z této romantické prezentace živoucí mýtus. Tak se začala rodit zvláštní forma osobnostního ozvláštnění, jež z Ropse udělala nositele statusové triády „belgického narození, maďarského původu a pařížského přijetí“.¹¹⁸¹¹⁹

¹⁰⁹ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 142.

¹¹⁰ *ibid.*, s. 61.

¹¹¹ Dnes Rue Pépin.

¹¹² Jules Chéret, *Félicien Rops, 1833–1898*. Nice, Musée des Beaux-Arts, 1985, s. 100.

¹¹³ Charles Brison, *Pornokratès: An introduction to the life and works of Felicien Rops, 1833–1898*. London, Charles Skilton, 1969.

¹¹⁴ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

¹¹⁵ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

¹¹⁶ V některých případech je uváděn také španělský původ.

¹¹⁷ Ropsův důraz na maďarský původ patrně podpořila i četba romantické literatury a snaha vdechnout provinčnímu městu romantického nezávislého ducha širokých stepí.

¹¹⁸ Erastène Ramiro, *Félicien Rops*, Pellet & Floury. Paris 1905.

O Ropsově dětství se dochovaly spíše zlomkovité údaje, jež nám poodhaluje především jeho soukromá korespondence. V dopisech rád vzpomínal na večery, kdy otec v kruhu rodiny a nejbližších přátel hrával za doprovodu fagotu a flétny na klavír. Poté často usedal k terpodionu¹²⁰ a ve hře pokračoval až do jedenácté hodiny noční.¹²¹ Na těchto rodinných setkáních zaznívaly skladby Beethovena, Mozarta, Steibelta nebo Bacha.¹²² Při poslechu hudebních nástrojů se v dětském světě malého Féliciena postupně rodila jeho výjimečná umělecká imaginace. Svědčí o tom jeho pokusy o kresebné zachycení zvláštních tajuplných a fantaskních hudebních motivů, jež se dochovaly na okrajích otcových partitur. Již v tomto raném období Rops naznačil svůj typický umělecký výraz a touhu zanechávat na okrajích listů a desek volný tok kreseb, bordur¹²³ a drolerii¹²⁴ zhotovovaných pomocí tužky nebo rydla.¹²⁵ Za poslechu hudby rovněž listoval ilustrovanými svazky v otcově knihovně. První setkání se satirou mu zprostředkovaly zejména ilustrované veršované knihy nizozemského básníka Jacoba Catse (1577–1660). Hudební večery a poznávání otcovy knihovny tak lze považovat za okamžiky, jež stály u zrodu ironie a nadsázky Ropsovy umělecké tvorby.¹²⁶ Stejně tak se na jeho výtvarném i intelektuálním zrání podílela magická atmosféra Namuru, města obehnaného starými hradbami a protkaného úzkými křivolakými uličkami [3].

Po soukromé domácí výuce zahájil Félicien Rops v roce 1843 studium na jezuitském gymnáziu Notre-Dame de la Paix se sídlem v namurské Rue de Bruxelles. Získal zde rozsáhlé humanitní vzdělání založené na znalosti klasických jazyků, historie a rétoriky. V tomto jemném a kultivovaném prostředí se naučil drobnostem, které vtiskly specifické kouzlo jeho vnímání světa i životnímu stylu.¹²⁷ Co se učení týče, vynikal zejména v latině. Dochované studijní hodnocení mladého Ropse naznačuje, že mu cestu k úspěchu komplikovala lehkovážnost. Již tehdy také dostával doporučení, že si má dobře vybírat své přátele. Tou dobou se měnil ve zvědavého mladíka projevujícího zájem o plavání, veslování a procházky:

¹¹⁹ Tuto triádu podobně uvedl také Josephin Péladan, *Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude)*, *La Jeune Belgique*, 1884–1885, 72–83, 170–177.

¹²⁰ Jde o klávesový hudební nástroj poháněný mechanikou. Ropsův otec byl jediný občan v Namuru, který jej vlastnil.

¹²¹ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998.

¹²² Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

¹²³ Označení pro dekorativně zdobené okraje stránek iluminovaných rukopisů. Drolierie mohly plnit funkci orámování stránky rukopisu.

¹²⁴ Označení pro výjevy a zobrazení ve spodní části stránky rukopisu, zpravidla pod textem.

¹²⁵ *ibid.*

¹²⁶ Charles Brison, *Félicien Rops: eine Monographie*. Hamburg, Gala Verlag, 1971.

¹²⁷ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

„Miloval krajinu v okolí Namuru, která podněcovala jeho osobitou fantazii.“¹²⁸ Už tenkrát se projevoval jako sžíravě přesný a současně vášnivý umělec, jenž prostřednictvím karikatur ilustruje osobnost svých učitelů. V roce 1848 publikoval výtvarný debut, třicet devět litografií s názvem *Halasná procházka po Salonu 1848* (Promenade Charivarique au Salon de 1848), který nasměroval humoristickou a karikaturní linii jeho tvorby.¹²⁹

V roce 1849 jej z jezuitského gymnázia vyloučili, a to kvůli umělecké tvorbě, konkrétně kvůli karikaturám pedagogů. Přesto se rozhodl studovat dál, tentokrát na Athénée de Namur.¹³⁰ Mezi spolužáky z ročníku si našel nové přátele, Czesława Karského a Victora Hallauxe, pozdější členy *Le cercle des Crocodiles*.¹³¹ Když mu 7. února 1849 zemřel otec, dostal se Rops do poručnictví svého strýce Alphonse, jenž zastával úřad namurského radního. Šestnáctiletý Rops si s ním nikdy neporozuměl a těžce snášel jeho autoritativní nekompromisnost, přísnost a důraz na kázeň: „*Studium, studium! Nedostává se pracovitosti! Vášnivý, zapálený pro utíkání jako divoké a nespoutané prase.*“¹³² Proti poručníkovi vůli se v témž roce zapsal na Académie des Beaux-Arts v Namuru, kde navštěvoval ateliér malíře a krajináře Ferdinanda Marinuse (1808–1890). Na akademii si osvojil umělecký žánr aktů, charakteristický námět své pozdější tvorby. „*Mám trému, stejnou, jaká se mi v břiše usadila jednou večer v namurské akademii, když mě učitel vystrašeného a hrdého posadil přímo naproti řadovému ženistovi 9. regimentu, který představoval hrůzu: živý model!*“¹³³ Ropsovým prvním ateliérem a současně útočištěm se stal pavilon na zahradě přiléhající k domu na Rue Neuve. Z velkého okna zde mohl intenzivně vnímat a prožívat zvuky, barvy a dojmy a čerpat uměleckou inspiraci. Dalším inspiračním zdrojem mu byla romantická literatura nebo spisy používané při procesech proti čarodějnicím, například *Disquisitionum magicarum libri sex* (Martín Delríó) či *Malleus maleficarum* (Heinrich Kramer, Jakob Sprenger).

Neustálé strýcovo poučování, jeho výtky a konformita se odrazily v Ropsově narůstající nesnášenlivosti vůči měšťáctví, již si uchoval až do konce života. „*To, co nenávidím nejvíc na světě, je – aspoň myslím – měšťácká doktrína, která se mi zdá být nyní v Belgii všemocná. (...) Tahle měšťácká společnost má vždy po ruce slova, aby omlouvala své*

¹²⁸ Charles Brison, *Félicien Rops: eine Monographie*. Hamburg, Gala Verlag, 1971, s. 7.

¹²⁹ Joris-Karl Huysmans, L'œuvre érotique de Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896.

¹³⁰ Jean Semal, Jacques Janssens, Jeanine Stiennon, *Le bestiaire caché de Félicien Rops*. Namur, Les éditions Namuroises, 2010.

¹³¹ Véronique Leblanc, Hélène Védrine, *Injures bohèmes: les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*. Paris, Namur, Somogy, Éditions d'Art, 2001.

¹³² Maurice Kunel, *La Vie de Félicien Rops*. Bruxelles, F. Miette, 1937, s. 9.

¹³³ Lettre de Rops à Nadar. Bibliothèque nationale de Paris, Nouvelles Acquisitions françaises, n.a.fr. 24284, f° 562.

neřesti. Ukazuje tak na svou zbabělost: změkčilost, pitomost: selský rozum a svou hloupost: a to je vážné!“¹³⁴ Rops buržoazii dokonce „považoval za nejhoršího protivníka, protože je to ta nejsilnější, nejhloupější a nejkrutější třída společnosti 19. století“.¹³⁵ Hořkost, již v důsledku častých urážek pociťoval vůči strýci, vyjádřil otevřeně po jeho smrti. Řečeno slovy samotného Ropse: „Je to k puknutí smíchy, že můj strýc právě odevzdal svou duši ďáblu“.¹³⁶

Své rodné město opustil Rops v roce 1851. Odchod z Namuru však představoval pouze symbolický mezník jeho dalšího uměleckého vývoje. Pravidelně se sem navracel, neboť zde udržoval kontakty, které souvisely s jeho manželským svazkem. Kvůli umělecké inspiraci a lásce k vodním sportům také vyhledával okolí města a jeho přírodu.¹³⁷ Ve vzdělávání pak pokračoval v Bruselu, kde se na Université libre¹³⁸ zapsal ke studiu práv a filozofie.¹³⁹ Učení se však příliš nevěnoval. Namísto toho se v tomto epicentru belgické umělecké komunity odevzdal bohémskému životu. Navštěvoval ateliéry a stal se členem studentských, avantgardních a literárních společností, kde se postupně prosazoval nejen jako karikaturista, ale i jako výrazná osobnost uměleckého života a přední iniciátor kritiky konformního maloměšťáctví.

¹³⁴ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 113.

¹³⁵ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999.

¹³⁶ Lettre de Rops à Edmond Lambrichs, Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, III 215, f° 11.

¹³⁷ Léon Lewillie, Francine Noël, *Le sport dans l'art belge: de l'époque romaine à nos jours*. Antwerp, Aleph Books, 1982.

¹³⁸ Université libre de Bruxelles, založená v roce 1835 v reakci na Université catholique de Louvain, představovala centrum vzdělání liberálů i antiklerikálního měšťanstva.

¹³⁹ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

Umělecké počátky v Bruselu

Postupné prosazení se *mladého Belgičana*¹⁴⁰

„Naše hloupé krátké století mě tíží na ramenou jako oblečení, které nemá moji velikost... Trávím své dny tím, že se snažím ovládat. Mívám děsivé nutkání najednou hlavou rozdrtit systém konvencí, s jejichž pomocí civilizovaná společnost drží na uzdě prvotní pudy. (...) Malíři, malíři básní, hudebníci, hrdinové Radosti a Snu, naše dny jsou sečteny a chystáme se zmizet společně se starými světy. Odejít daleko od vln, jako by bylo třeba prožít život v horečnatém pohybu.“¹⁴¹

Po příchodu do Bruselu navrhl Rops obálku publikace *Ďábel v Salonu, komická, kritická, výstřední a velmi šmrncovní revue o Výstavě výtvarného umění* (Le Diable au Salon, revue comique, critique, excentrique et Très-Chique de l'Exposition des Beaux-Arts). Časopis vyšel u příležitosti konání bruselského oficiálního Salonu. Ve fyziognomii tváře postavy, jež je na obálce zobrazena, lze najít podobné rysy jako u samotného Ropse.¹⁴² Ve ztvárnění *Ďábla v Salonu* vycházel Rops především z karikatury hlavní postavy zachycené v úvodu katalogu *Salon karikatur 1846* (Le Salon caricatural de 1846).¹⁴³ *Ďábel v Salonu* demonstruje odpor k oficiálnímu akademickému umění, proti němuž je vyzbrojen vlastní paletou, štětcem i ostrým brkem.

Své litografie Rops průběžně uveřejňoval v časopise *Le Charivari*¹⁴⁴, belgické mutaci francouzského periodika založeného již v roce 1832. V provedení karikatur navazoval na jeho francouzské přispěvatele Honoré Daumiera (1808–1879) a Paula Gavarniho (1804–1866).¹⁴⁵ Francouzská revue se kvůli cenzuře omezovala pouze na společenskou satiru, zatímco v belgické mutaci se plně rozvíjela zejména politická satira. Belgická verze *Le Charivari* zaměřovala svou kritiku jak na obnovené francouzské císařství, tak i na osobnost císaře Napoleona III., což bylo ve Francii zakázáno a přísně trestáno. Belgickým čtenářům se však

¹⁴⁰ Josephin Péladan, Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), *La Jeune Belgique*, 1884–1885, 72–83, 170–177.

¹⁴¹ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998, s. 41.

¹⁴² Rops ve fyziognomii vycházel také z hlavní postavy britského časopisu *Punch: The London Charivari*.

¹⁴³ [Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Auguste Vitu], *Le Salon caricatural: critique en vers et contre tous (gravures de K. Perez)*. Paris, Charpentier, 1846. – Maria C. Scott, *Baudelaire's Le spleen de Paris: shifting perspectives*. Ashgate, Ashgate Publishing Limited, 2005.

¹⁴⁴ Od roku 1854 vychází pod názvem *Le Charivari belge*.

¹⁴⁵ Ségolène Le Men, *Pour Rire! Daumier, Gavarni, Rops: L'Invention de la Silhouette*. Paris, Somogy, 2010.

každý týden dostávalo dvou necenzurovaných litografií.¹⁴⁶ Jen v roce 1852 je Ropsovi v *Le Charivari* připisováno dvacet pět litografií. Jeho litografické listy uveřejňovala i periodika *Le Corsaire* a *Le Grelot*.¹⁴⁷

V roce 1853 začal Rops navštěvovat *Atelier libre Saint-Luc*. Nacházel se v Rue aux Laines a brzy se stal oblíbeným místem schůzek bruselské umělecké bohémy. Ve skutečnosti šlo o znovuzrození staršího stejnojmenného ateliéru, který z iniciativy mladých umělců vznikl již v roce 1846. Vznik prvního i druhého ateliéru byl aktem umělecké vzpoury výtvarníků, kteří se chtěli vymanit z formálního vzdělávání poskytovaného Královskou akademií výtvarných umění a toužili po dosažení umělecké svobody.¹⁴⁸ Do obnoveného ateliéru v Rue aux Laines docházeli kromě Ropse rovněž Constantin Meunier (1831–1905), Louis Artan (1837–1890), Louis Dubois (1830–1880), Charles Hermans (1839–1924) nebo Armand Dandoy (1834–1898). Ateliér v tomto období vedl Ernest Slingeneyer (1820–1894). Po jeho odchodu sice činnost ateliéru ustala, ale někteří z členů se později znovu spojili a pokračovali v rámci umělecké skupiny *La Chrysalide* nebo *Les Vingt*.¹⁴⁹

Rops se připojil ke skupině *Le cercle des Crocodiles*, jejíž členové se setkávali v bruselské kavárně Trou. Společensky založený Rops, k jehož poznávacím znamením patřily vedle tmavé kštiny i vyzývavý knírek a kostkovaný oděv, platil mezi svými vrstevníky za oblíbeného a vyhledávaného společníka. Skupina se profilovala jako nezávislé hnutí, které usiluje o naplnění ideálu „syna pouště“.¹⁵⁰ Umělci z *Le cercle des Crocodiles* se hlásili k realismu a ve své tvorbě otevřeně navazovali na takové malíře, jakými byli Jean-François Portaels (1818–1895), Henry de Groux (1866–1930) nebo Louis Artan. Manifestem skupiny se stala čtyřstránková revue *Le Crocodile* [4]. Podobně jako *Le Charivari* se orientovala na sžiravou kritiku měšťácké kultury, pokrytecké politiky a umělecky sterilní oficiální akademické tvorby. Příchod Ropse, v němž časopis získal obratného a vtipného kreslíře, byl na jeho stránkách oznámen 17. července 1853.¹⁵¹ Od té doby Rops pravidelně, týden co týden, přispíval na třetí stranu *Le Charivari* jednou novou litografií. Své umělecké listy signoval

¹⁴⁶ Dean De La Motte, Jeannene M. Przyblyski, *Making the News: Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1999. – Elizabeth C. Childs, *Daumier and exoticism: satirizing the French and the foreign*. New York, Peter Lang, 2004.

¹⁴⁷ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998. – Hélène Védrine, *De l'encre dans l'acide: l'oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*. Paris, Champion, 2002.

¹⁴⁸ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

¹⁴⁹ Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868–1894*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1984. – Sylvie Mazaraky, *L'Art nouveau: passerelle entre les siècles et les arts*. Bruxelles, Editions Racine, 2006.

¹⁵⁰ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998, s. 30.

¹⁵¹ *Le Crocodile* 15, 17 juillet 1853.

různými pseudonymy – podepisoval se například jako Chick, Cham-Loth¹⁵² nebo Sem.¹⁵³ Jeho umělecká kritika se průběžně zaměřovala na politické a umělecké osobnosti Bruselu, jež se hlásily k oficiálnímu Salonu. Svými karikaturami se ale vyjadřoval k francouzskému politickému dění, konkrétně k svržení republiky a nastolení císařství Napoleonem III.

Na tuto událost kriticky reagoval ve vydání *Le Crocodile*¹⁵⁴ z roku 1853, a to konkrétně litografií *Zjevení komety Krokodýl léta Páně 1853* (*Apparition de la comète Le Crocodile en l'an de grâce 1853*). K Zemi se zde řítí kometa. Její jádro tvoří antropomorfní bytost s krokodýlí hlavou a lidským tělem. V rukou svírá atributy umělce – brk a pero, jejichž konce připomínají hrozné hroty špičatého kopí. Je to alegorické zobrazení umělce padajícího z nebes, který doprovázen kometou útočí na své přízemní pozemské nepřátele, v jejichž středu se nachází prchající císař Napoleon III., oděný v uniformě s medailonem rytíře Řádu zlatého rouna. Při pohledu na bytost, která k němu směřuje z oblohy, neskrývá strach a překvapení. Upouští šavli, odhazuje klobouk a dává se na útěk. Vedle Napoleona se na zádech zmítá kardinál, jehož rozvalené tělo připomíná velkou otlou ropuchu. Za kardinálovou hlavou stojí v pravém rohu obrazu pes; zvedá zadní nohu a močí značkuje císařskou korunu, symbol nástupu druhého francouzského císařství.¹⁵⁵ Celou scénou prostupuje atmosféra chaosu a zmatku pozemské moci a autority, vyvolaná iracionálním nadpozemským útokem kritického uměleckého ducha.

Pro tehdejší Belgii představovala Francie ochrannou moc a zároveň potenciální zdroj ohrožení. Belgie se tradičně zmítala v obavách z možných mocenských a politických požadavků ze strany francouzských panovníků. Tuto nejistotu navíc kontinuálně podporovali i francouzští političtí uprchlíci, kteří v Belgii nacházeli azyl. V zemi také nevládla tak tvrdá cenzura, a proto ji coby místo bezpečného pobytu vyhledávali i francouzští nakladatelé nebo svobodomyšlní literáti.¹⁵⁶ Někdy však Francouze k emigraci do Belgie vedly i motivy ekonomického rázu. Uchylovali se sem například před následky finančního bankrotu. Emigranti, kteří se usadili v Bruselu, výrazně ovlivňovali místní politické diskuse, jež Rops pečlivě sledoval a reflektoval ve své karikaturní tvorbě. V tomto období se v Bruselu zdržovaly vskutku význačné osobnosti francouzské kultury a politiky, mezi nimi i Pierre-

¹⁵² Pravděpodobné vyjádření úcty k francouzskému ilustrátorovi, který vystupoval pod jménem Cham. Loth je odkazem na biblickou postavu, muže, který přežil zkázu Sodomy a Gomory.

¹⁵³ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998.

¹⁵⁴ *Le Crocodile* 21, 4 septembre 1853.

¹⁵⁵ Eugène Rouir, *Félicien Rops: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié I: Les Lithographies*. Claude Van Loock, Bruxelles, 1887.

¹⁵⁶ Jiří Šrámek, *Úvod do dějin a kultury frankofonních zemí (Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada)*. Brno, Masarykova univerzita, 1995.

Joseph Proudhon, Victor Hugo nebo Charles Baudelaire.¹⁵⁷ Od 50. do 80. let 19. století se na belgických vnitropolitických a sociálních poměrech výrazně podepisoval rozvoj domácího průmyslu a spolu s ním i urbanizace a ekonomická expanze, tedy jevy pokládané tehdejší společností za základ „triumfu liberalismu“.¹⁵⁸

V roce 1856 obdržel Rops dědictví a následně založil svůj vlastní časopis *Uylenspiegel, journal des ébats artistiques et littéraires*¹⁵⁹. Lze jej považovat za výchozí bod jeho dalšího profesního vzestupu a rovněž za volné pokračování periodika *Le Crocodile*. Na vzniku týdeníku se podíleli i belgický spisovatel Charles De Coster (1827–1879) a Victor Hallaux (1833–1896), zvaný též Victor Hovin, jenž obstarával redakční práce. Vedle Ropse, který zpravidla vystupoval pod pseudonymy Vriel a Nemrod, přispívali svými litografiemi hlavně Charles de Groux a Gerlier.¹⁶⁰ Postava, jež dala časopisu název – Enšpígl, ztělesňovala aspirace tohoto periodika, zejména touhu po dobrodružství a boj za svobodu. Enšpígl byl chápán jako symbol vlámské duše a alegoricky zosobňoval Ropsův sžíravý originální humor, který byl i ve shodě s vlivem Baudelaira.¹⁶¹ „Dnes jsem se párkrát upřímně zasmál na výstavě obrazů; zítra se zasměju jinde, ale zasměju se, smích mám v sobě. Kdysi jsem smíchy zemřel, a pokud se znovu narodím, bude to proto, abych se smál dál.“¹⁶² Každé číslo tohoto týdeníku obsahovalo osm stran, z nichž dvě byly vyhrazeny pro Ropsovy litografie. K preferovaným časopiseckým tématům a výtvarným motivům patřila jak umělecká a literární kritika, tak politika, již Rops považoval za teatrální a šaškovský karneval.¹⁶³

V *Uylenspiegelu* publikoval Rops karikatury portrétů i postav. Tyto práce zde vycházely na pokračování pod souhrnným názvem *Galerie Enšpígl* (*Galerie d'Uylenspiegel*). V jejich ztvárnění je patrný vliv litografického alba *Sbírka grimas* (*Recueil de grimaces*); sestávalo z devadesáti čtyř karikatur a v letech 1823 až 1828 je realizoval Louis-Léopold Boilly (1761–1845).¹⁶⁴ *Galerie Enšpígl* zahrnovala karikatury belgických osobností, k nimž patřili fotograf Nadar, libretista Victor Prilleux [5] nebo harfista Félix Godefroid.¹⁶⁵ Ropsova schopnost uvolněné a jemné kresby využívající hry světla a stínu vtiskla jeho karikaturám

¹⁵⁷ Jonathan Beecher, *Victor Considerant and the Rise and Fall of French Romantic Socialism*. Berkeley, University of California Press, 2001.

¹⁵⁸ Els Witte, Jan Craeybeckx, Alain Meynen, *Political History of Belgium: From 1830 Onwards*. Kessel-Lo, Drukkerij Van der Poorten, 2009, s. 61.

¹⁵⁹ *Ulenšpígl, deník uměleckých a literárních skotačinek*.

¹⁶⁰ Jean Dubray, *Félicien Rops: essai critique*. Paris, Marcel Seheur, 1928.

¹⁶¹ Charles Brison, *Félicien Rops: eine Monographie*. Hamburg, Gala Verlag, 1971.

¹⁶² *Uylenspiegel au Salon*, 1857, no. spécial de *L'Uylenspiegel: Journal des ébats artistiques et littéraires*.

¹⁶³ Charles Brison, *Pornokratès: An introduction to the life and works of Félicien Rops, 1833–1898*. London, Charles Skilton, 1969.

¹⁶⁴ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

¹⁶⁵ Jean-François Bory, *Félicien Rops: l'oeuvre graphique complète*. Paris, Arthur Hubschmid, 1977.

prostor a plasticitu. Současně sloužila jako prostředek nezávislého a osobitého uměleckého projevu, jehož součástí byla groteskní deformace zobrazených objektů. Můžeme zmínit například litografii *Nadar*¹⁶⁶ z téže portrétní galerie. Rops zde zachytil fotografa, jak sedí na fotografické skříňce a kostnaté ruce má zkřížené pod stehny dlouhých, absurdně protažených a vyzábělých, jakoby pavoučích nohou. Je pozoruhodné, že Nadarovu karikaturu vytvořil o rok dřív, než se s ním v roce 1857 na cestě do Ostende spřátelil.¹⁶⁷

V roce 1857 se Félicien Rops oženil. Brzy mu také nastaly rodičovské povinnosti, což sehrálo roli v postupném pozastavování jeho spolupráce s *Uylenspiegelem*. Po sňatku tvořil převážně na zámku Thozée, kde si zařídil domácnost. Jeho odchodem časopis zcela přišel o svůj litografický doprovod. „*Náročnost, či – abych se lépe vyjádřil – nemožnost ji nahradit, nás vede k tomu, abychom se zbavili litografické části.*“¹⁶⁸ Ještě do roku 1859 Rops uveřejňuje v *Uylenspiegelu* několik ilustrací – jednu koncem roku 1857, osm v roce 1858 a deset v roce 1859. Od roku 1862 vychází periodikum dvakrát týdně. Postupně však ztrácí kritický charakter a v roce 1864 definitivně zaniká.¹⁶⁹

Za přední Ropsovo dílo z tohoto období lze považovat litografii *Medaile za Waterloo* (Médaille de Waterloo), již prostřednictvím *Uylenspiegelu* publikoval v roce 1858. Přispěla k posílení jeho popularity a uměleckého úspěchu a současně obestřela jeho dílo „*parfémem skandálu*“.¹⁷⁰ *Medaile za Waterloo* představovala protějšek k apoteóze *Medaile svaté Heleny* (Médaille de Sainte-Hélène), kterou dal Napoleon III. zhotovit roku 1857 jako válečnou pamětní medaili určenou k tomu, aby se udělovala veteránům za zásluhy z let 1792 až 1815.¹⁷¹ Rops kriticky a otevřeně reagoval na ty z Belgičanů, kteří tuto medaili demonstrativně nosili na hrudi. Byl rozhořčený restaurací francouzského císařství, pranýřoval megalomanské politické sny Napoleona III. a ve svém díle je transformoval v temné noční můry. Ve středu litografie *Medaile za Waterloo* je ztvárněna medaile, na níž je Napoleon III. zobrazen jako neduživý a kulhavý skřítek, satiricky přezdívaný Badinguet. Po každé straně medaile, vpravo i vlevo, stojí jedna harpyje. Obě zaujmají výhružný postoj a z očí jim číší zlověstný výraz. Pod medailí vidíme ženskou alegorii vlasti; v ruce svírá francouzskou

¹⁶⁶ *Uylenspiegel*, 23 novembre 1856.

¹⁶⁷ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

¹⁶⁸ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998, s. 34.

¹⁶⁹ Ann-Mari Gunnesson, *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*. Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2001.

¹⁷⁰ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998, s. 33.

¹⁷¹ Jean-Marc Largeaud, *Napoléon et Waterloo: la défaite glorieuse de 1815 à nos jours*. Paris, La Boutique de l'histoire, 2006.

vlajku. Ústřední motiv je obklopen kruhovým vírem bezpočtu kostlivců – vojáků, kteří ve jménu císaře a jeho snu o vládě nad celou Evropou položili svůj život na oltář vlasti. Ve spodní části je zobrazen absurdní dialog skeletu mrtvého psa a kostry generála, který můžeme interpretovat jako poslední výsměch nesmyslnosti válečných utrpení.¹⁷² Litografie obsahuje řadu symbolických narážek, výtvarných znaků a ironických alegorií, jejichž prostřednictvím Rops upozorňoval na politickou cenzuru ve Francii a zákaz veškeré kritiky na adresu císaře. Tím se zařadil do širokého proudu dobové politické karikatury, jež prostřednictvím společné „tajné řeči“ skrytých symbolů a významů bojovala s politickou restrikcí. Litografie *Medaile za Waterloo* vyvolala mezi přívrženci bonapartismu značné pobouření, a dokonce podnítila souboj, v němž se Rops utkal se synem jistého důstojníka císařské armády.¹⁷³

Rops své ilustrace koncipoval do tematicky sjednocených sérií. Již v roce 1854 vytvořil satirickou sérii *Kozáci, invaze na Salon roku 1854* (Les Cosaques, invasion au Salon de 1854). Obsahovala dvacet listů a celkem třicet sedm litografických karikaturních zobrazení. Jako zvláštní čísla *Uylenspiegela* následovaly série *Enšpígl na Výstavním salonu 1857* (Uylenspiegel au Salon revue de l'exposition de 1857) a *Enšpígl na Výstavním salonu 1860* (Uylenspiegel au Salon revue de l'exposition de 1860). V těchto číslech najdeme kousavé karikatury Salonů z let 1857 a 1860, přesněji řečeno vystavujících autorů a jejich děl. Pro *Uylenspiegel* připravil Rops také dvě série litografií, *Politickou komedii* (La Comédie politique) a *Politiku pro zasmání* (La politique pour rire). V těchto souborech vynikají zejména listy *Trest smrti* (La peine de mort, 1859), *Vautrinovo poslední vtělení* (La dernière incarnation de Vautrin, 1862) nebo *Řád vládnoucí ve Varšavě* (L'Ordre règne à Varsovie, 1863).¹⁷⁴

V litografii *Řád vládnoucí ve Varšavě*¹⁷⁵ [6] upozornil na důsledky, které může přinést zápas o národní svébytnost a politickou nezávislost, jež svádějí porobené evropské země. Vznikla jako umělecká reakce na události ze září 1831, kdy početně silnější a lépe vyzbrojená ruská armáda potlačila polské povstání. Název tohoto díla je odvozen od sarkastické fráze, již po porážce polských oddílů pronesl francouzský ministr zahraničních věcí Horace François

¹⁷² Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

¹⁷³ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998.

¹⁷⁴ Catherine de Croës, Francis De Lulle, *Félicien Rops, 1833–1898: aquarelles, dessins, gravures. Centre culturel de la Communauté française de Belgique, 25 janvier–2 mars 1980*. Paris, Centre culturel de la communauté française de Belgique, 1980.

¹⁷⁵ Stejnomenou litografii vytvořil J. J. Grandville v roce 1831. Ropsové kompozici se později přiblížil Honoré Daumier v litografii *Francie, Prométheus a orlošup* (La France, Prométhée et l'Aigle-Vautour, Le Charivari, 13 février 1871).

Sébastien: „Řád vládne Varšavě.“¹⁷⁶ Jde totiž o „řád tyranie“, která pochovává mrtvolu svobody zakrytou rubášem. Tyranie se v podobě korunovaného dvouhlavého carského orla vznáší nad svobodou, již svými dvěma supími zobáky krvavě vyrvala srdce z těla. Na pozadí roztažených křídel se v mlžném oblačnu množí noční můry, které rozdmýchal krutý vítr násilí šířící se nad zmučenou, beznadějí zmítanou zemí. Z temných oblaků vystupují siluety šibenice, pustošícího jízdního vojska a hlav nabodnutých na hrotech pík cválajících jezdců.¹⁷⁷

Již v tomto období Rops ověřoval technické možnosti rytin, které ve svých pozdějších pracích stále rozpracovával a zdokonaloval. Experimentoval zejména s leptacími roztoky, tuší a laky. Testoval především kvalitu rytin provedených do měkkých kovových desek, výsledky pokusů si pečlivě zaznamenával a v korespondenci je konzultoval s mnoha dalšími umělci. Usiloval o sametové odstíny a přechody valérů, o světlost a měkkost rytých linií. Během experimentování s materiály a grafickými technikami vznikl frontispis a obálka knihy *Vlámské legendy* (Légendes flamandes, 1858), již napsal Charles De Coster.¹⁷⁸ Byl to Ropsův první knižní ilustrátorský projekt a současně zásadní obrat v jeho kariéře, která se tímto od časopiseckých ilustrací a karikatur posunula k ilustrování knih. „V únoru 1857 jsem udělal ‚svou premiéru‘ pro knihu Vlámské legendy Charlese De Costera.“¹⁷⁹ Ropse a De Costera pojilo přátelství, podobné společenské zázemí, sociální původ i věk. V letech 1861 a 1867 se na knižním trhu objevily další výsledky jejich tvůrčí spolupráce – ilustrace knih *Brabantské povídky* (Les contes brabançons) a *Legenda a dobrodružství o Enšpíglvi* (Légende et les aventures d’Uylenspiegel¹⁸⁰). Mezi čtyřiceti ilustracemi k druhému z těchto titulů vyniká lept *Oběšenec na zvonu* (Le Pendu à la cloche). Na smyčce provazu upevněného na srdci zvonu visí v trámovi věže oběšená mužská postava.¹⁸¹ „Potom pohlédl na Roelandt, krásný zvon, dal pověsit na jeho srdce toho, který vyzváněl na poplach, svoláváje město na ochranu svých práv.“¹⁸² Expresivitu výrazu umocňují nejen rozevřená ústa, pokřivené končetiny a odhalené

¹⁷⁶ Daniel Beauvois, *Pologne, l’insurrection de 1830–1831: sa réception en Europe*. Lille, Université de Lille III, 1982, s. 139.

¹⁷⁷ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

¹⁷⁸ Charles De Coster, *Légendes flamandes*. Paris, Michel Levy; Bruxelles, Meline Cans, 1858.

¹⁷⁹ Lettre de Rops à Rassenfosse, Paris, 24 mai 1893. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l’art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops IV*. Limai, 1942, s. 20.

¹⁸⁰ Kompletní název *Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d’Uylenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*.

¹⁸¹ Hélène Védrine, *De l’encre dans l’acide: l’oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*. Paris, Champion, 2002.

¹⁸² Charles de Coster, *Čtení o Uylenspiegelovi, o jeho rekovných, veselých a slavných příhodách a o Lammovi Goedzakovi v zemi Flanderské a jinde*. Praha, SNKLHU, 1953, s. 52.

útroby, z nichž vystupují žeberní kosti, ale i poletující havrani, kteří třepotem svých křídel ohlašují smrt.¹⁸³

Zvláštní kapitolu Ropsovy tvorby představují kresby věnované válečnému utrpení. Inspirací k jejich vzniku mu byla účast v prusko-francouzské bitvě u Sedanu, kde byl 2. září 1870 zajat francouzský císař Napoleon III. Bitvy se společně s Ropsem zúčastnili také belgický spisovatel Léon Dommartin (1839–1919) a Camille Lemonnier (1844–1913).¹⁸⁴ Ropsovým svědectvím o válečných hrůzách je jeho korespondence a velké množství kreseb, které zamýšlel publikovat jako „*válečné album*“.¹⁸⁵ Šlo by o itinerář zaznamenávající apokalyptický rozměr válečného masakru a krveprolití. Album bylo zamýšleno jako soubor dvanácti litografií a pod titulem *Ohavná válka* (La Hideuse Guerre) je měl vydat Poulet-Malassis. „„Začal jsem malovat a kreslit, konečně jsem se dostal ke zpracování svých zápisků a náčrtků z války, které bych rád v listopadu vystavil v Société libre. Abych této skvělé exhibici dodal větší morální hodnotu (...), nařizuji ti, abys každému, koho potkáš, pověděl, že jsem následoval francouzskou armádu a z této cesty do ztracené země jsem přivezl ty nejúchvatnější kresby. Jistě chápeš, jaký účinek bude tato nevinná finta mít na masy lidí – sebenepatrnější črty získají u imbecilů dokumentární hodnotu.“¹⁸⁶ Rops chtěl prostřednictvím alba zachycujícího mrtvá těla vojáků představit negativní důsledky vojenské politiky císaře Napoleona III. Například na kresbě *Epidemie, endemie* (Épidemies, Endémies, 1870) [7] jsou zobrazeny hnilobou zduřelé, ležící nebo naopak v křeči vzepjaté mrtvolky. Jedna z mužských mrtvol vypíná končetiny a otevírá ústa, z nichž pravděpodobně ve chvíli bolestného utrpení vycházel křik plný úzkosti a panické hrůzy. Mraky na obloze zakrývají slunce a téměř splývají s holým stromem. Rops navázal na tradici válečných cyklů – *Velké hrůzy války* (Les Grandes Misères de la guerre, 1633) od Jacquese Callota a *Hrůzy války* (Los Désastres de la Guerra, vydané 1863) od Franciska de Goyi. Album však nikdy nepublikoval, neboť jeho vydání by ve Francii bylo nežádoucí připomínkou vojenského neúspěchu a následného politického pokoření druhého císařství. V Ropsově díle je „*válečné album*“ mezníkem, jehož prostřednictvím dovršil politickou karikaturu a reakci na despotismus Napoleona III.

Pro tvorbu Ropsova bruselského období je charakteristický především zájem o politickou satiru a karikaturu. Současně se prosazoval jako autor literární umělecké kritiky,

¹⁸³ Rops v díle odkazuje na lept *Havran* (Le Corbeau, 1854) od Félix Bracquemonda a na kresbu *Oběšený* (Le Pendu, 1854) od Victora Huga.

¹⁸⁴ Také tyto dva umělce bitva u Sedanu vedla k umělecké tvorbě. Dommartin vytvořil *Poznámky tuláka* (Notes d'un vagabond, 1887) a Lemonnier esej *Sedan* (1871).

¹⁸⁵ Michel Dragnet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998, s. 28.

¹⁸⁶ Lettre de Rops à Léon Dommartin, Bruxelles, 20 septembre 1870. Bibliothèque royale de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, II 7036/13.

jejímž prostřednictvím zpochybňoval význam tradičních oficiálních uměleckých institucí. Jeho výtvarné dílo bylo publikováno ve velkém množství novin, časopisů a sborníků k výstavám. Touto soustavnou a cílevědomou prací zdokonalil svou techniku kresby a litografie, v níž za krátkou dobu dosáhl pozoruhodných výkonů. Stovky litografií z této tvůrčí fáze ohromují technickým mistrovstvím a originalitou provedení. Proto se mu dostalo přízviska „belgický Gavarni“.¹⁸⁷ Rops za svého bruselského působení vyzdvihoval antiklerikální¹⁸⁸ a liberální hodnoty.¹⁸⁹ V diskusích o výtvarném umění obhajoval realismus a zasazoval se o tradiční holandskou malbu, jež postupně pronikala do jeho tvorby a později ovlivnila jednu z jeho uměleckých etap. Nezávislý duch a umělecká kritika se staly trvalou součástí Ropsova života i díla. Dokladem jeho postojů je například série článků k příležitosti pařížského Salonu v roce 1881, jež publikoval pod pseudonymem Monsieur en habit noir.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Léon Fuchs [Alfred Delvau], Félicien Rops, *Le Rabelais* 65, 17 octobre 1857, s. 5.

¹⁸⁸ V prvním období belgického stranického systému docházelo od roku 1846 k soupeření mezi liberály, zastoupenými Liberální stranou, a katolíky, kteří byli sdruženi do Belgické křesťanské strany. Zaměření Liberální strany bylo výrazně antiklerikální a tvořilo opozici Belgické křesťanské strany. Dvojici Liberální strany a Belgické křesťanské strany doplnil ke konci 19. století další sekularizovaný politický subjekt – socialisté.

¹⁸⁹ Maxmilián Strmiska, Vít Hloušek, Lubomír Kopeček a kol., *Politické strany moderní Evropy: analýza stranicko-politických systémů*. Praha, Portál, 2005.

¹⁹⁰ Le Monsieur en habit noir [Félicien Rops], Le Salon de Paris, *L'Illustration belge*, 22–29 mai, 5–19 juin 1881. – Camille Lemonnier, *Études sur quelques artistes originaux: Félicien Rops*. Paris, H. Floury, 1908.

U trapistů

Ve zpracování litografie *U trapistů* (1858) [8] uplatnil Rops žánr satirické karikatury, již užitím intenzivního stínování vtiskl měkký a sametový nádech. Je to zpověď Ropse-antiklerikalisty, otevřené vyznání nesouhlasu se zapovězením těla a vyloučením tělesných požitků z běžného života služebníků církve. Prostřednictvím tohoto díla vyjádřil nedůvěru ke katolické církvi a duchovenstvu, které podle jeho předsvědčení neupřímně hlásá mravní hodnoty, jež nemůže dodržet ani naplnit. „*Je to vždy zábavné dělat si legraci z pokrytectví některých lidí, kteří se chlubí neexistujícími ctnostmi.*“¹⁹¹

Na litografii je zobrazena skupina mnichů stojících v půlkruhu před velkou rozevřenou knihou. Na stránce knihy lze číst srozumitelný nápis *Zničení Sodomy* (Destruction de Sodome), který vystupuje jako binární kontrast a antiteze názvu litografie *U trapistů*. Starší kněží a mniši upírají zrak do knihy a jejich tváře svědčí o pokrytectví a jízlivé zkušenosti s lidskou tělesností. Jsou v přímém protikladu s užaslým a poděšeným výrazem mladého, života neznalého novice, jenž se zřejmě o morálně prohnilých obyvatelích biblických měst Sodoma a Gomora dovídá poprvé.¹⁹² O tom, že v něm starozákonní příběh vyvolal rozporuplné psychické i fyzické pocity, svědčí pohyb jeho pravé ruky, jíž si spontánně přidržuje sutanu, nebo snad dokonce skrývá nastupující erekci.¹⁹³

Při vstupu do trapistického řádu se novici zavazují slibem mlčení, k životu v modlitbách, k fyzické askezi a manuální práci. V posunutém významu však substantivum *la trappe* znamená pád. Teprve v pádu tak lze poznat podstatu poselství osudu Sodomy a Gomory. Rops pohlíží na satana stejně jako na hřích – obojí pro něj představuje umělou konstrukci církevních otců, která je prostřednictvím křesťanského učení předávána členům církve. Rops tento odkaz vyjádřil v nápisu umístěném pod litografií: *U trapistů vštěpují dětem morálku ústy, neb ta jediná Církev otevírá* (Chez les trappistes ou l'on inculque aux enfants la morale par de bouches que l'Eglise suele a ouvertes).¹⁹⁴

¹⁹¹ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999, s. 37.

¹⁹² Jean Dubray, *Félicien Rops: essai critique*. Paris, Marcel Seheur, 1928. – Hélène Védrine, *De l'encre dans l'acide: l'oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*. Paris, Champion, 2002.

¹⁹³ Motiv litografie odpovídá ději později sepsaného románu *Charlotte se baví* (Charlotte s'amuse, 1883), jehož autorem je Paul Bonnetain.

¹⁹⁴ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

Valonský pohřeb

V roce 1863 vytvořil Rops litografii *Valonský pohřeb* [9]. „*Líbilo se mi to. Nakreslil jsem to na velký litografický kamen, a vida.*“¹⁹⁵ V této práci rozvedl kritickou uměleckou reflexi zástupců církve, s níž se setkáváme v o pět let starší práci *U trapistů*. Dílo zrcadlí bolestnou událost Ropsova mládí – otcovu smrt z roku 1849, jež jeho doposud pevně zakotvený svět šťastného a bezstarostného dětství zbavila základních jistot. Jeho matka, zlomená manželovou smrtí, náhle zestárla. V domě utichl klavír a vytratila se existenciální jistota poklidně ubíhajícího života představovaného milujícím otcem, jež v roli poručníka nahradil Ropsův strýc.¹⁹⁶

Rops tedy na této litografii zachytil pohřeb svého otce. Sebe ztvárnil jako malého chlapce stojícího čelem k vykopanému hrobu, v němž je uloženo tělo zesnulého. „*Byl jsem v Namuru a nevěděl jsem, co si počít (...) Po cestě jsem narazil na pohřeb. Vždycky jsem měl slabost pro pohřby. A tohle byl smutný pohřeb, což je vzácnost.*“¹⁹⁷ Ropsova drobná dětská postava se až ztrácí v obklopení dospělých ministrantů, dvou kněží, kostelníka, matky a poručníka, jenž stojí za chlapcem sebejistě rozkročený s cylindrem v ruce.¹⁹⁸ Po jeho pravici stojí hrobník a nabírá lopatou zeminu, již v průběhu obřadu vhazuje do hrobu.¹⁹⁹ Vykopaný hrob odděluje chlapce od kněze a ministrantů, kteří jsou zobrazeni jako lhostejné, ješitné a pyšně nezúčastněné karikatury. Do této litografie Rops promítl svůj kritický vztah k pokrytecké belgické společnosti, v níž ústřední hodnoty reprezentovala katolická církev.²⁰⁰

V kompozici *Valonského pohřbu* navázal zejména na plátno *Pohřeb v Ornans* (Un enterrement à Ornans, 1849–1850), které je klíčovým dílem francouzského realismu.²⁰¹ Jeho autor Gustave Courbet zde ve velkém formátu zachytil pohřeb jako zcela běžnou událost v každodenním životě nevýznamné malé vesnice. Pařížský Salon v roce 1850 toto dílo odmítl.²⁰² *Pohřeb v Ornans* byl ve skutečnosti alegorickým pohřbem romantismu, který měl

¹⁹⁵ Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefébvre, *Correspondance de Félicien Rops V*. Limai, 1942, s. 23.

¹⁹⁶ Charles Brison, *Félicien Rops: eine Monographie*. Hamburg, Gala Verlag, 1971.

¹⁹⁷ Lettre de Rops à Charles De Coster. Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefébvre, *Correspondance de Félicien Rops V*. Limai, 1942, s. 22–23.

¹⁹⁸ Hélène Védrine, *De l'encre dans l'acide: l'oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*. Paris, Champion, 2002.

¹⁹⁹ Postavou hrobníka Rops otevřeně navázal na dílo Jean-Francoise Milleta, konkrétně na lept *Štěrkaři* (Les bêcheurs, 1855–1856). Ve své tvorbě se nepokrytě odvolával na vlámské a holandské malířství 17. století.

²⁰⁰ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

²⁰¹ Marie-Hélène Lavallée, Bérangère Galy, *Gustave Courbet, d'Ornans*. Gollion, Infolio, 2007.

²⁰² Michèle Haddad, *Gustave Courbet*. Paris, Jean-Paul Gisserot, 2002.

velký ohlas ve francouzském a belgickém tisku. Historická malba měla v Belgii trvale velký význam a s touto skutečností koresponduje i odraz Courbetova díla v Ropsově tvorbě. Dokud je národ v ohrožení, tedy dokud jsou ohroženy jeho uvědomění a existence, plní akademická malba stmelující poslání. O Ropsově příklonu k realismu svědčí i jeho návštěvy *Atelier libre Saint-Luc*, kde se setkávali příslušníci bruselské bohémy a který fungoval jako centrum výtvarného realismu.²⁰³ Osobně se Rops s Courbetem poznal v roce 1861, tedy již před vznikem litografie *Valonský pohřeb*.²⁰⁴

Oba dva si vybrali podobný námět, ale každý z nich ho zpracoval jinak. Rozdíl spočívá ve formátu, motivu i kompozici. Na rozdíl od Courbeta zvolil Rops poměrně malý formát a hlavní účastníky pohřbu umístil do kruhové kompozice. Ve způsobu zobrazení tváří příslušníků církve však nezůstal věrný realitě, nýbrž ideálu umělecké ironické nadsázky, která pro něj byla typická.²⁰⁵ Provedení duchovenstva jako karikatur skutečné realitě neodpovídá, přesto zprostředkovává věrohodnou fotografickou skutečnost. Rops v litografii *Valonský pohřeb* tematizuje společenské protiklady – na jedné straně izolované stojící dítě, na druhé hroziví dospělí, kteří symbolizují politické spojení katolické hierarchie elit a liberální buržoazie.²⁰⁶ Na okrajích litografie zachytil několik charakteristických satirických motivů, které se odehrávají v zákulisí pohřbu – malého ministranta žehnajícího psu svěcenou vodou a dva nosiče rakve, kteří stranou od pohřbu živě diskutují se ženou.²⁰⁷ Zpracování litografie *Valonský pohřeb* odpovídá Ropsově touze naplnit program realismu. „*Snažím se jasně a jednoduše zachytit, co cítím svými nervy a vidím svýma očima, to je moje celá umělecká teorie, a uvést ji do praxe mi připadá po čertech těžké.*“²⁰⁸

²⁰³ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999.

²⁰⁴ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

²⁰⁵ Sandra Haller Olsen, *Nineteenth century Belgian caricature and the lithography of Félicien Rops*. Boston University, Dissertation, Boston 1984.

²⁰⁶ Jean Beaufays, Belgium: A Dualist Political System? *Publius* 18, 1988, 63–73.

²⁰⁷ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

²⁰⁸ Jean-Pierre Babut du Marès, *Félicien Rops*. Ostende, Erel, 1971, s. 92.

Zámek Thozée

„A jsem šťastný a hrdý na to, že takový jsem a jiným nechci být (...) To překračuje, doufejme, hranice počestného bláznovství.“²⁰⁹

V době Ropsovy první návštěvy venkovského zámku Thozée²¹⁰ ve městě Mettet²¹¹ se psal rok 1852. V tomto roce se Rops jako devatenáctiletý student *Université libre* seznámil s dcerou namurského soudce, mladičkou dívkou Charlotte Polet de Faveaux (1835–1929). Zámek Thozée [10] byl letním sídlem a panstvím její rodiny a mladému Ropsovi od první chvíle učaroval. Ve svém dalším životě, již jako manžel Charlotte, toto místo často vyhledával, aby zde maloval, odpočíval, setkával se s přáteli a inspirován Baudelairem prožíval opojení z lásky i krásy umění: *„Zažívám si právě platonicko-kulinární lásku. (...) Prokládám každé sousto jedním madrigalem a mezi dvěma sklenkami bordeaux čichám ke kopretině. Trvám na tom, že fyzické vlastnosti křišťálu dovolí rubínům stoupnout do hlavy, a všichni jsou spokojeni. Tomu se říká zámecký život, a já myslím, že pro všechno možné, co nabízí, asi nenajdete lepšího znalce než mladého – mrzí mě, že ostatní vytříbení bohémové nejdnou v sýru, ani ti, co tak milují gruyère.“²¹²* Potěšení mu poskytovalo i přírodní okolí zámku, kde se věnoval rybolovu, lovu, plavbě na lodičkách i zimním sportům, například bruslení. Hluboký vztah měl i ke stromům, keřům a květinám v parku i ke krajině přiléhající k zámku. To všechno se postupně stávalo tématem jeho výtvarných děl. Pro Ropse symbolizoval zámek Thozée útočiště, *„můj paraklét, můj Port-Royal des Champs“*.²¹³ V Bruselu sice vedl aktivní a poměrně bezstarostný život, současně se ale snažil v očích milované Charlotte i její rodiny

²⁰⁹ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 112.

²¹⁰ Neoklasicistní přestavba budovy z prvního desetiletí 18. století navázala na předchozí dispozici sahající až do 15. století. Vstup do zámku vede dvorem hospodářského stavení, jehož součástí tvořily chlévy a stodola. K hospodářskému stavení přiléhaly i zeleninové zahrady a skleníky. Francouzský zámecký park je prodloužením linie dvora. Na západě je ohraničen lesíkem a proměňuje se v anglický park, v němž se balustrády a lavičky prolínají se sochařskými díly vzrostlých stromů a keřů. Jezírko v parku je napájeno náhonem a na jeho ploše se zrcadlí jižní strana zámku. Interiér zámku zahrnuje jídelnu, hlavní a hudební salon, zelený salon a modrý pokoj. Současná přestavba usiluje o zachování původní exteriérové i interiérové dispozice a snaží se zámek proměnit v umělecké ateliéry, místa inspirace malířů, spisovatelů nebo badatelů, kteří zasvětili svůj život Ropsovu dílu.

²¹¹ Mettet je vzdálen od Namuru 30 kilometrů, od Bruselu 90 kilometrů, od Paříže něco přes 300 kilometrů.

²¹² Lettre de Rops à un inconnu, 12 septembre 1854. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 784.

²¹³ Hélène Védreine, Félicien Rops, *Joséphin Péladan: Correspondance*. Paris, Séguier, 1997, s. 68.

vytvářet pozitivní obraz své osobnosti: „*Slíbil jsem ti studovat a studovat budu, udělám pro tebe vše, co bude v mých silách.*“²¹⁴

Félicien a Charlotte se vzali 28. června 1857. 7. listopadu 1858 se jim narodil syn Paul a 18. října 1859 následovala dcera Juliette, která však v roce 1865 zemřela na meningitidu.²¹⁵ Ropsovi tehdy přibývalo manželských a rodičovských povinností, které jej stále více připoutávaly k životu na zámku. I nadále však zůstával v kontaktu s přáteli z redakce *Uylenspiegel*, s nimiž korespondoval a pomáhal jim řešit jejich problémy. Nadále také pro projekty tohoto časopisu zhotovoval litografické tisky. S Charlotte rovněž navštěvoval dům na Avenue Louise v Bruselu, kde přechodně pobýval, anebo pracoval v namurském ateliéru v domě v Rue Neuve, kde prožil dětství.

V tomto šťastném rodinném období byl zámek Thozée pohostinným místem, kam za Ropsem rádi přijížděli jeho přátelé z Bruselu, Namuru i členové klubu *Cercle Nautique de Sambre et Meuse*. Zvláštní postavení zaujímaly mezi Ropsovými zámeckými hosty čtyři osobnosti, které ovlivnily jeho další umělecký vývoj. Prvním byl Charles De Coster, člen veslařského klubu a současně autor publikací, jež Ropsovi umožnily získat první cenné zkušenosti v oboru knižní ilustrace. Druhým byl Alfred Delvau, který šířil Ropsovo dobré umělecké renomé a podporoval jej v záměru usadit se v Paříži. Třetím významným hostem se stal francouzský nakladatel Auguste Poulet-Malassis, jehož vyhnala z Paříže cenzura a finanční obtíže. Ten také seznámil Ropse se čtvrtým význačným hostem zámku Thozée, totiž s Charlesem Baudelairem.

Postupem času se ale začaly Ropsovy cesty do Paříže rozhojňovat a prodlužovat. Díky usilovné výtvarné práci a novým uměleckým a pracovním kontaktů, jež navazoval ve Francii, se s čím dál tím větší lehkostí pohyboval v pařížském světě umělců, nakladatelů a spisovatelů. Život v Paříži měl podíl na tom, že svůj poklidný rodinný život, jehož symbolem byla Charlotte a zámek v Thozée, začal konfrontovat se vzrušujícím světem této bohémské francouzské metropole a nevázaných svazků. Z Thozée se postupně začala stávat „*přestávka mezi příjezdem a odjezdem, mezi smíchem vyvolaným talentem satirického baviče a budoucím puzením tragické a chlípné d'ábelskosti*“.²¹⁶

V roce 1870 Rops vyhledal klidné prostředí Thozée, aby zde pracoval na sérii rytin *Pedagogické* (Pédagogiques). V průběhu této práce zachytil v zápisníku různé části ženského těla, hlavy, rukou nebo celé tělo v konkrétních pózách. V tomto období také rychlými tahy

²¹⁴ Lettre de Rops à Charlotte Polet de Faveaux. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits.

²¹⁵ Hélène Védrine, Félicien Rops, *Joséphin Péladan: Correspondance*. Paris, Séguiet, 1997.

²¹⁶ Camille Lemonnier, Félicien Rops, Paris: Séguiet, 1997, s. 43.

svého štětce maloval okolní krajinu Ardeny. Vznikla tak působivá pastózní plátna v tmavých tónech zobrazujících krajinu modelovanou slunečním svitem i temnými mraky. Mezi nejceněnější, místní přírodou inspirované obrazy z tohoto období, patří zejména olejomalby *Rybník Bambois* (L'Étang de Bambois) [11], *Máza v Anseremme* (La Meuse à Anseremme), *Podrost na podzim* (Souis-bois en automne), *Krajina Molignée* (Paysage de la Molignée) nebo *Břehy Lesse* (Les Bords de la Lesse).²¹⁷ Poslední z Ropsových návštěv zámku Thozée motivovaných výtvarnou tvorbou se uskutečnila v roce 1872. V tomto roce jej však již v pařížském ateliéru netrpělivě očekávaly dvě mladé švadleny – sestry Aurélie a Léontine Dulucovy: „*Musíš přijít nejen kvůli nám, ale také kvůli Artanovi, který je na tebe hrozně naštvaný, je moc otrávený, máš s ním udělat obraz a prý ho velmi zdržuješ, když stále nepřicházíš a neposíláš mu své studie, které potřebuje.*“²¹⁸ Odjezd ze zámku Thozée uspišilo narození dcery Claire, kterou mu porodila Léontine. Charlotte dokázala tolerovat Ropsovy milostné pletky, svazek se švadlenami i nemanželské dítě. Její pochopení a smířlivost ale definitivně ukončil milostný vztah Ropse s Alicí Renaux. Tato mladička, teprve sedmnáctiletá operní pěvkyně totiž neočekávaně vtrhla na zámek Thozée, kde ztropila žárlivý výstup.²¹⁹ V roce 1874 se tak soužití Ropse a Charlotte uzavřelo: „*Jsem vyčerpaná hanbou a bolestí. (...) prosím vás přímo, dejte mi trochu klidu... zdá se mi, že pro vás musí být úleva být svobodný a nemuset nepřetržitě lhát.*“²²⁰ Současně ustaly i Ropsovy návštěvy zámku Thozée²²¹. Charlotte si uvědomovala, že rodinný život v provincii, který je silně konformní a potlačuje entuziasmus i jakékoli opojení, stojí v protikladu k Ropsovu životu v Paříži.²²² Melancholickou vzpomínkou na lásku k Charlotte a na jejich společné soužití na zámku se tak stalo plátno *Krajina Thozée* (Paysage de Thozée, 1874). Opuštěná Charlotte zde smutně kráčí po pěšině parku na pozadí zvlněné a neklidné vody jezírka.

²¹⁷ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

²¹⁸ *ibid.*, s. 118.

²¹⁹ Véronique Leblanc, Hélène Védrine, *Injures bohèmes: les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*. Paris, Namur, Somogy, Éditions d'Art, 2001.

²²⁰ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 115.

²²¹ Dědičkou zámku se po smrti strýce Ferdinanda Poleta stala Charlotte Ropsová. Po Ropsově odchodu do Paříže zámek i nadále obývala se synem Paulem. Až do své smrti v roce 1996 zde bydlela Ropsova bezdětná vnučka Elisabeth, která ve jménu záchrany zámku a odkazu svého majetku založila *Fonds Félicien Rops*. V současnosti tuto instituci vede Thierry Zéno, jehož zásluhou je spravován archiv, postupně probíhá rekonstrukce zámku a údržba pozemků o 47 akrech.

²²² Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984.

Setkání s Baudelairem

„A řekl bych tam, jak mám rád
toho bláznivce, pana Ropse,
který sice nemá římskou Grand Prix,
ale jeho talent je přesto veliký
jako pyramida velkého Cheopse!“²²³

Charakteristickým rysem Ropsova díla je průnik výtvarného umění, poezie a beletrie. Specifickou kapitolu v jeho tvorbě z tohoto hlediska představuje spolupráce s Charlesem Baudelairem. Na nádraží v Bruselu vystoupil Baudelaire poprvé dne 24. dubna 1864. Prchal před pařížskými věřiteli a současně měl snahu přivydělat si v Belgii veřejnými přednáškami²²⁴.²²⁵ Důležitým motivem cesty bylo také vyhledání nového nakladatele. Baudelaire věděl, že v roce 1863 se v Bruselu usadil Auguste Poulet-Malassis²²⁶, jenž zde po svém pařížském krachu pokračoval ve vydavatelské činnosti až do roku 1871.²²⁷ První schůzku Ropse s Baudelairem zprostředkoval Poulet-Malassis v květnu 1864. Ropsovo dílo i osobnost oslovily Baudelaira natolik, že zamýšlel napsat „*krásnou kapitolu o Ropsovi*“.²²⁸ Považoval jej nejen za svého přítele a věrného společníka, ale také za jediného skutečného umělce, jehož v Belgii potkal.²²⁹ „*V Belgii není žádné umění. Vytratilo se ze země. Není tu žádný umělec, kromě Ropse.*“²³⁰

Ropse a Baudelaira spojovaly podobné osobnostní charakteristiky, například nezávislost, pohrdání veřejností, erotismus, cynismus a posedlost smrtí. Rops jejich vzájemnou náklonnost vyjádřil následovně: „*Setkali jsme se oba v jedné podivné zálibě, v*

²²³ Charles Baudelaire, Sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur, *La Petite Revue*, 29 avril 1865.

²²⁴ Již na jeho první přednášku se téměř nikdo nedostavil, a i ty další přednášky charakterizovala podobně nízká návštěvnost.

²²⁵ François Porché, *Bolestný život Baudelairův*. Brno, Jota, 1994.

²²⁶ Poulet-Malassis vydal Baudelairovi v Paříži sbírku *Les Fleurs du mal* (Květy zla) roku 1857. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

²²⁷ Gérard Oberlé, *Auguste Poulet-Malassis, un imprimeur sur le Parnasse: ses ancêtres, ses auteurs, ses amis, ses écrits*. Alençon, Librairie du Manoir de Pron, 1996.

²²⁸ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique!* In Claude Pichois, Jean Ziegler eds., *Baudelaire: Œuvres complètes II*. Paris, Gallimard, 1976, s. 952.

²²⁹ Claude Pichois, *Album Baudelaire: iconographie reunie et commentée*. Paris, Gallimard, 1974, s. 257.

²³⁰ Lettre de Charles Baudelaire à Manet, 11 mai, 1865. In Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique!* In Claude Pichois, Jean Ziegler eds., *Baudelaire: Œuvres complètes II*. Paris, Gallimard, 1976, s. 931.

*lásce k prvotním krystalickým strukturám: ve vášni ke kostrám...*²³¹ Fascinaci lidským skeletem podnítl v Ropsovi nejen Baudelaire, ale i středověké, renesanční a barokní umění, zejména pak motiv tanců smrti.²³² Ropsova rytina²³³ *Smrt, která tančí* (La mort qui danse, kolem 1865) a olejomalba *Maskovaná smrt na maškarním bále* (La Mort au bal masqué, 1865–1875) [12] vznikly pod vlivem Baudelairovy básně²³⁴ *Tanec smrti* (Danse Macabre). Na rytině *Smrt, která tančí* Rops zobrazil smrt jako stojící odhalenou koketní tanečnici s botami na vysokém podpatku a s kloboukem zdobeným květy. Kostra smrti²³⁵ je oděna v průsvitné, široké a vzdušné sukni. Sexuální nevázanost je zdůrazněna lascivním pohybem dlouhých pavoučích prstů v rukavičkách, jimiž si smrt sukénku koketně pozvedá, aby odhalila své vyzáblé kostnaté nohy a hýždě.²³⁶ Rops její tělo zasadil do černé prázdnoty. *Smrt, která tančí* je metaforou vyparáděné nicotnosti, která na člověka vyzývavě a marnivě obrací svoji kostnatou tvář jako svádívý, ale současně smrtící had.

*„Má, skvělá postavou, jak živá přes svou lenost,
s tím párem rukavic, kytkou a šátkem svým,
nedbalost v chování a jistou nenucenost
hubené kokety, nápadné vzezřením.“*²³⁷

V kontrastu k obnažené *Smrti, která tančí* zahalil Rops tělo ústřední postavy své olejomalby *Smrt na maškarním bále* do splývavých dlouhých šatů a bílého pláště potřísněného krvavými skvrnami²³⁸. Na tomto plátně je tělo smrti skryté, ale přesto působí vyzývavě svým esovitým prohnutím. Erotičnost okamžiku podtrhuje vyzývavé taneční

²³¹ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 88.

²³² Umělecký motiv tance smrti prostřednictvím alegorického tance živých s mrtvými vyjadřuje představu o příchodu a nevyhnutelnosti smrti. Morové epidemie a lidová fantazie vedly ke vzniku děl, v nichž si mrtví symbolicky přicházejí pro živé a odvádějí je ze života. K tanečnímu rozměru, dialogu živých a mrtvých, zřejmě přispěl dobový motiv mrtvých, kteří za zvuku hudebních nástrojů tančí na hrobech. Smrt zosobněná v podobě kostlivce, vtahovala do „kruhu nebytí“ každou živou bytost. Motiv tanců smrti umožňoval nastolit sociální rovnost, neboť před smrtí si byli všichni rovni. Smrt přicházela nečekaně a bez ohledu na sociální postavení a společenskou hierarchii. Tradici vydání zahájil opus *Velký tanec smrti* (La Grant Danse Macabre, 1485), jehož autorem je francouzský tiskař Guyot Marchant (v Paříži činný v letech 1483–1507).

²³³ Rytině předcházela pastelová kresba.

²³⁴ Charles Baudelaire, *Květy zla*. Praha, SNKLHU, 1962.

²³⁵ Ve ztvárnění těla kostry vycházel Rops z cyklu *Obrazy a příběhy podoby smrti, stejně tak vybraně popsané jako umělecky vyobrazené* (Les simulachres et historées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées, 1538) od Hanse Holbeina mladšího, který kresebný návrh vytvořil již v letech 1523–1526.

²³⁶ Charles Baudelaire, *Květy zla*. Praha, SNKLHU, 1962.

²³⁷ Charles Baudelaire, *Květy zla*. Praha, SNKLHU, 1962, s. 190.

²³⁸ Vedle vlivu Baudelairova lze předpokládat rovněž inspiraci povídkou *Maska červené smrti* (The Mask of the Red Death, 1842), již napsal Edgar Allan Poe.

nakročení²³⁹ a odhalená noha obutá ve střevíčku. Svůdná elegance pohybu ženského těla je ale opět pouze šalebnou hrou, jejímž cílem je přivést smrtelníka do lůna smrti.²⁴⁰ O původu a identitě zahalené postavy totiž nelze pochybovat. Zrazuje ji obnažená šedá lebka výsměšně trčící z vrcholku zobrazeného ženského těla.

*„Kdo viděl na plese kdy tenčí život v kole?
Královsky volný háv, přepjatý na pohled,
spadává na nohu, již svírá, suchou dole,
rozkošný střevíček, půvabný jako květ.“²⁴¹*

Tyto verše výstižně vyjadřují podstatu vztahu, jež Baudelaire a Rops sdíleli v poměru ke světu, který je obklopoval. Byl jí důraz na absurdní uměleckou nadsázku, motivy ošklivosti, pocity vnitřní rozervanosti a na uměleckou destrukci reality prostředky imaginace.

²³⁹ Pohyby těla a gesto nohou jsou podobné jako u smrti ztvárněné na dřevořezu *Smrt jako vrah: první příchod cholery na maskarní bál v Paříži 1831* (Der Tod als Würger: Auf das erste Auftreten der Cholera auf einem Maskenball in Paris 1831, 1847–1848), který vytvořil německý malíř a grafik Alfred Rethel (1816–1859).

²⁴⁰ Catherine Méneux, *La magie de l'encre: Félicien Rops et la Société internationale des aquafortistes (1869–1877)*. [Anvers], Pandora, 2000.

²⁴¹ Charles Baudelaire, *Květy zla*. Praha, SNKLHU, 1962, s. 190.

Trosky

V Bruselu začali Baudelaire a Poulet-Malassis připravovat k vydání sbírku dvaceti tří básní, která pod názvem *Trosky* (Les Épaves)²⁴² [13] vyšla v březnu 1866. Baudelaire se v průběhu příprav obrátil na Ropse s žádostí o pomoc při výtvarném zpracování této knihy: „*Víte, jaký význam přiřkládám zábavnému a hlubokému umění, vážnému maskovanému lehkovážným. A jestli byl někdy někdo vyvolený, aby uskutečnil tento ambiciózní úkol, pak jste to vy!*“²⁴³ Rops realizací frontispisu sbírky *Trosky* Baudelairovo očekávání skutečně úspěšně naplnil, neboť v tomto díle navíc dokázal integrovat alegorické i symbolické prvky.²⁴⁴ *Trosky* vyšly v Amsterdamu v nákladu dvou set šedesáti výtisků,²⁴⁵ přičemž dvě stě padesát exemplářů bylo vytištěno na holandský papír veržé a zbylých deset na čínský papír.²⁴⁶ Vydavatel Poulet-Malassis se v tiráži pokusil vysvětlit, co ho k vydání sbírky vedlo. Ve Francii však tento nakladatelský počín podráždil oficiální kruhy natolik, že byl nakladatel v době své nepřítomnosti odsouzen k roku vězení a pokutě 500 franků.²⁴⁷

Baudelairova představa o výtvarné podobě frontispisu se zrodila již v roce 1859. Podle jeho návrhu měl být tématem lidský skelet, jehož dolní končetiny a žebra tvoří kmen stromu, přičemž kosti paží se rozrůstají do větví s listy a jedovatými plody. Původně však hodlal takovýto frontispis uplatnit ve druhém vydání *Květy zla* (Les Fleurs du mal), jež vyšlo v roce 1861.²⁴⁸ Za jeho tvůrce si zvolil Félix Bracquemond²⁴⁹, protože již dříve ilustroval knihy z produkce Poulet-Malassisova nakladatelství.²⁵⁰ Bracquemond na základě Baudelairových představ zpracoval několik návrhů frontispisu. Jeho ztvárnění však Baudelairovi připadalo příliš naturalistické. Soudil, že postrádá děsivé poselství a skryté varování. Dokonce ani zobrazené květiny nesplnily básníkovo očekávání, neboť se podle jeho názoru nevyznačovaly symbolickým jazykem a neodpovídaly obsahu jeho básnické sbírky. Baudelaire proto

²⁴² Sbírkou obsahuje sedmnáct nových básní a šest básní, které byly vyškrtuty z prvního vydání svazku *Květy zla*.

²⁴³ Lettre de Charles Baudelaire à Rops, Bruxelles, 21 février 1866. In Claude Pichois, Jean Ziegler eds., *Charles Baudelaire: Correspondance II*. Paris, Gallimard, 1973, s. 616.

²⁴⁴ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998, s. 155–156.

²⁴⁵ Charles Baudelaire, *Les Épaves*. Amsterdam, À l'enseigne du Coq, 1866.

²⁴⁶ Claude Pichois, Jean Ziegler, *Baudelaire*. London, Hamish Hamilton, 1989.

²⁴⁷ Claude Pichois, Jean Ziegler eds., *Baudelaire: Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, 1975.

²⁴⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Alençon-Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

²⁴⁹ Baudelaire zvažoval více umělců, mezi nimi Gustava Doré, Célestina Nanteuila nebo Octava Penguilly-L'Haridona.

²⁵⁰ Například frontispisy knih *Ódy provazolezecké* (Odes funambulesques, Theodore de Banville, 1857) nebo *Podium* (Les tréteaux, Charles Monselet, 1859).

Bracquemonda opakovaně zkritizoval a poskytoval mu rady.²⁵¹ „Abyste pochopil, co chci, nemůžu udělat nic lepšího než vám přímo před očima ukázat konkrétní příklad. Požádejte si v knihovně o knihu o tancích smrti od Hyacinta Langloise.“²⁵²²⁵³ Nespokojenost projevoval i vůči nakladateli: „Už se mu vysvětlilo, co to je rašící kostlivec, a vidíte, jak to pochopil. Strom poznání dobra a zla nemá pro něho žádný výtvarně jasný význam. Vy i my jsme mu už uložili, aby přihlédl k výtečné rytině, kterou známe; k čemu to bylo dobré?“²⁵⁴ Sbírka *Květy zla* byla nakonec vydána pouze s Baudelairovým portrétem, jež Bracquemond vytvořil na základě fotografického snímku od francouzského fotografa Félix Nadara.

Baudelairova představa hrůzné vegetativní kostry, původně určená do knihy *Květy zla*, byla naplněna až v Ropsově frontispisu²⁵⁵ ke sbírce *Trosky*. Ropsova kreativita a schopnost výtvarně propojit symbolické a literární prvky vzbudily Baudelairovo uznání. „Považuji váš frontispis *Trosky* za „vynikající, zejména plný invence.“²⁵⁶ Ačkoli se Rops při tvorbě frontispisu inspiroval středověkými a renesančními díly s motivem smrti, začlenil do kompozice také vlastní autorské motivy, jako je portrétní medailon, chiméra, kostra Pegase a vznášející se andělé a cherubové²⁵⁷. Ve středu frontispisu alegoricky zachytil jablono, strom poznání dobra a zla, jehož jednotlivé komponenty tvoří lidská kostra. Skelet doplňuje pouze jediný symbol života – stylizovaný obraz srdce umístěného v levé části hrudníku. Vzpažené kosti rozepjatých paží se košatě rozrůstají do větví stromu, jež nahoře lemují název sbírky. Půlkruhová linie názvu knihy je pod větvemi stromu zrcadlově doplněna do tvaru lidských rtů dalším nápisem, který tvoří jméno autora básnické sbírky. Dekadentní atmosféru výjevu doplňují motivy zakázaného rajského ovoce zrajícího v husté koruně stromu a siluety černých motýlů usedajících na listoví. Nad korunou jabloně se na obloze vznáší okřídlená černá chiméra, jejíž tvář zahalují dlouhé havraní vlasy, jež jí vlají až ke stočenému dračímu ocasu. Chiméra „pozvedá ze záhrobní medailon básníka, kolem nějž andělé a cherubíni provolávají

²⁵¹ Ellen Holtzman, Félicien Rops and Baudelaire: Evolution of a Frontispiece. *Art Journal* 2, 1978–1979, 102–106.

²⁵² Eustache-Hyacinthe Langlois, *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*, A. Lebrument, Rouen 1852. – Lettre de Poulet-Malassis à Félix Bracquemond, Alençon, 25 mars 1860. Bibliothèque nationale de Paris, Nouvelles Acquisitions françaises, 14676, f° 85.

²⁵³ Jde o knihu *Historická, filozofická a pitoreskní esej o tancích smrti* (Essai Historique, Philosophique et Pittoresque sur les Danses des Morts, 1852), pro niž francouzský malíř a grafik Eustache-Hyacinthe Langlois (1777–1837) vypracoval frontispis s motivem Adama a Evy. Langlois ovšem již navazoval na mědiryt *Adam a Eva* (Adam und Eva, 1543) od německého grafika Hanse Sebald Behama (1500–1550).

²⁵⁴ Charles Baudelaire, *Mé srdce, tak jak je*. Praha, Torst, 1996, s. 271.

²⁵⁵ Na kompozici později navázal Auguste Rodin v kresbě *Létající figury* (Figures volantes, 1880–1888).

²⁵⁶ Lettre de Baudelaire à Poulet-Malassis, Paris, fin août 1860. In Claude Pichois, Jean Ziegler eds., *Baudelaire: Correspondance II*. Paris, Gallimard, 1973, s. 617.

²⁵⁷ Namísto andělů a cherubů Rops zpočátku zamýšlel umístit na oblohu sovu a netopýry.

Gloria in excelsis!“²⁵⁸ Prvotní hřích a vyhnání z Ráje připomíná had, který se plazí po pánvi kostlivce a doširoka rozevívá syčící tlamu. Rops jako vášnivý botanik svědomitě ztvárnil jednotlivé květy zla, které symbolizují smrtelné hříchy. V bodlavých šlahounech a stvolech rostlin jsou rozesety názvy sedmi smrtelných hříchů – *libido* (sexuální touha), *superbia* (pýcha), *picritia* (lenost), *invidia* (závist), *ira* (hněv), *gula* (obžerství) a *avaritia* (lakomství). Smrtelné hříchy jsou tak označeny a charakterizovány jednotlivými rostlinami²⁵⁹ – pohlavní touha orchidejí, pýcha slunečnicí, lenost pahýlem stromu, závist hadím kořenem, hněv kaktusem, obžerství melounem a lakomství rostlinou, jejíž kořeny se proměňují v pařáty.²⁶⁰ Mezi kořeny květů zla tlí kostra Pegase, který je předzvěstí Božího soudu.²⁶¹ Před ní zachytil Rops na oválném medailonu symbol ctnosti – pštrosa, jenž drží ve svém zobáku podkovu. Oválný tvar medailonu opisuje motto *Virtus durissima coquit*.²⁶²

Rops se stal smutným svědkem posledních Baudelairových dnů v Belgii. Básník se při prohlídce chrámu Saint-Loup v Namuru zhroutil a ztratil vědomí: „*Stalo se to v onen den pod děsivým chrličem (...) Tváří v tvář chrličí? Touto výměnou pohledů s netvorem, který ho do této chvíle ovládá?*“²⁶³ Baudelaira nejdříve převezli na zámek Thozée, kde strávil několik dní ve společnosti, která „ulehčila jeho smutku v Belgii“. ²⁶⁴ Poté jej přepravili do hotelu Grand Miroir v Bruselu, kde se dostavily vážné mozkové poruchy.²⁶⁵ Byl hospitalizován v bruselské řádové nemocnici svatého Jana a svaté Alžběty a poté, 29. června 1866, jej matka odvezla do Paříže, kde 31. srpna 1867 zemřel. Ropsovo setkání s Baudelairem však potvrdilo, že jak směřování nezávislé na společenských konvencích a pravidlech, tak i osobitost a odlišnost uměleckého přístupu a zpracování může být pravým odrazem individuality a prosazení nového pohledu.

²⁵⁸ Auguste Poulet-Malassis, Explication du frontispice. In Charles Baudelaire, *Les Épaves*. Amsterdam, À l'enseigne du Coq, 1866, ns.

²⁵⁹ Tyto atributy Rops patrně odvodil z botanické knihy *De historia stirpium commentarii insignes* (Komentář historie rostlin, 1542).

²⁶⁰ Erastène Ramiro, *Catalogue Des Oeuvres de Felicien Rops: Dessins Aquarelles, Eaux-Fortes Lithographies* (1896). Kessinger Publishing LLC, Whitefish 2010.

²⁶¹ „*At' se pronárody probudí a přitáhnou do Doliny Jóšafatu, zasednu tam a budu soudit všechny pronárody vůkol*“ (Jóel 4, 12).

²⁶² Rops vycházel z emblému knihy *Emblemata Politica* (1617), který ztvárnil německý grafik Peter Isselburg (kolem 1568–1630/1631). Součástí emblému je i nápis *Spiritus durissima coquit*.

²⁶³ Bernard-Henri Lévy, *Poslední dny Charlese Baudelaira*. Brno, Jota, 1997, s. 11–12.

²⁶⁴ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 98.

²⁶⁵ Marie-Christine Claes, Félicien Rops et la photographie. In *Écrivains de lumière: photographes namurois au temps de Félicien Rops*. Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2002, s. 9–18.

Vábení Paříže

Pozvolné prosazení se v Paříži

„Nejsem si jist, kam směřuje mé umění, patřím-li mezi starou nebo novou gardu, zda jsem moderní či ne. (...) Nevím, jestli je má kresba dobrá nebo špatná. Vytvořil jsem ji v zcela upřímně, toť vše. Pracuji jako benediktýn.“²⁶⁶

Počínaje rokem 1862 žil Rops paralelní život ve dvou různých světech. Ten první se i nadále nacházel v Belgii, kde měl nejen rodinu, ale také mnoho přátel a spolupracovníků žijících v Bruselu či Namuru. Druhý svět souvisel s Francií, zejména s Paříží, v níž stále častěji pobýval kvůli pracovním kontaktům a příležitostem, umělecké inspiraci a získávání nových zkušeností nezbytných pro trvalý profesní úspěch: *„Mám tak obrovskou touhu uspět v Paříži.“²⁶⁷* Rops se rozhodl zasvětit život především knižní grafice a ilustraci. Zároveň byl odhodlán *„za sebou nechat svět šosáků a žít svůj život ve vášnivém zaujetí a v činnosti.“²⁶⁸* Proto začal nepřetržitě cestovat mezi Belgií a Francií. Jeho snaha profesně se prosadit ve Francii vrcholí v roce 1864, ale natrvalo se zde usazuje až o deset let později.

Charlotte přinesla do manželství velké věno. Rops tak po materiální stránce získal relativní nezávislost a mohl se v plném rozsahu věnovat umělecké dráze. V roce 1863 se rozhodl strávit v Paříži tři měsíce. Charlotte sice tento krok znepokojil, ale její manžel se od svého úmyslu nenechal odvrátit. Považoval totiž trvalejší pobyt v Paříži za nezbytný, protože zde mohl studovat kresby starých mistrů, pěstovat kontakty s rodícím se moderním výtvarným uměním a vést pracovní jednání s nakladateli, kteří připravovali k tisku nové publikace a poskytovali mu zakázky. Byl přesvědčen, že chce-li v oblasti knižní grafiky a ilustrace dosáhnout proslulosti, musí působit v Paříži, kde mívá pobývat vždy několik měsíců v roce. Jeho motiv byl jednoznačný: *„Žádného nakladatele nenapadne objednat si kreslíře z Namuru.“²⁶⁹* Rops se tu navíc chtěl prosadit jako originální a uznávaný výtvarný umělec. Proto slíbil svému tchánovi, že do dvou let zorganizuje výstavu vlastního malířského a grafického díla. Pokud ale výstava nesplní jeho očekávání a skončí fiaskem, pokusí se k profesnímu úspěchu a společenskému uznání dospět jinými cestami. Na připravované

²⁶⁶ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998, s. 151.

²⁶⁷ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 86.

²⁶⁸ Maurice Kunel, *Félicien Rops: sa vie – son oeuvre*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943, s. 20.

²⁶⁹ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 111.

výstavě mu natolik záleželo, že omezil společenské kontakty. Vzdal se dokonce i své oblíbené pěstitelské a šlechtitelské práce ve skleníku, tedy zájmové aktivity, které ho dosud značně zatěžovaly jak časově, tak i finančně. V tomto období se soustředil především na svou výtvarnou tvorbu, jíž se usilovně věnoval osm hodin denně.

Za nejlepší ze všech prostředků, jejichž pomocí může mladý výtvarný umělec dojít věhlasu a finančního zabezpečení, považoval Rops tvorbu knižních ilustrací. Uvědomoval si, že malba je zpravidla provedena pouze v jediném exempláři, ale prostřednictvím tisku může být replikována a šířena ve stovkách nebo tisících reprodukcí. Tvůrce kreseb, kvašů, leptů a grafik je navíc produktivnější než malíř velkých olejových nebo temperových pláten. Pokud umělec prostřednictvím časopiseckých nebo knižních ilustrací získá značné renomé, vzhledem k vysokému počtu reprodukcí už pro něj není důležité, nakolik jsou tato díla výnosná nebo hodnotná z hlediska nakladatele. Zároveň však samozřejmě věděl, že originály maleb jsou vzácné, neboť jejich hodnotu zvyšuje jedinečnost a unikátnost, která se promítá do jejich finanční ceny. Paradoxem ovšem je, že obchodník s výtvarnými díly nebo jejich sběratel již často neplatí za uměleckou hodnotu, nýbrž za umělcovo jméno a jeho pověst, a to bez ohledu na skutečnou úroveň konkrétní malby.²⁷⁰

Při návštěvách Paříže docházel Rops do ateliérů dvou francouzských grafiků a ilustrátorů, Félix Bracquemonda a Jules-Ferdinanda Jacquemarta (1837–1880), kde se školil a zdokonaloval v grafických technikách. Navázal tak na své první zkušenosti v oblasti knižní ilustrace, jež získal při spolupráci s Charlesem De Costerem. Díky časopiseckým a knižním ilustracím Ropsovo jméno postupně pronikalo do širokého povědomí francouzské umělecké veřejnosti. Francouzský spisovatel Alfred Delvau, s nímž se seznámil již v roce 1858, proto Ropse označil doslova za „*úžasný talent*“.²⁷¹ Kromě litografické tvorby pro časopis *Uylenspiegel* ocenil i kvalitu jeho ilustrací ke knize *Legenda a dobrodružství o Enšpíglovi*: „*Je úžasně ilustrovaný! Být tak ilustrovaný a zemřít!*“ (...)“²⁷² Delvau Ropsovu ilustrátorskou kariéru podporoval a uvedl jej mezi elitu francouzských umělců, kritiků a nakladatelů. Společně navštěvovali různé kavárny a kabarety, například Andler Keller v Rue Hautefeuille, kde potkávali ty nejpřednější osobnosti tehdejší umělecké scény, například Maneta, Courbeta, Nadara nebo Poulet-Malassise.²⁷³ První zakázkou, jíž Rops pro Delvaua vytvořil, byl frontispis spisovatelovy knihy *Anekdotické dějiny pařížských kaváren a kabaretů*

²⁷⁰ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

²⁷¹ *ibid.*, s. 73.

²⁷² Lettre de Delvau à Rops, Paris, 28 avril 1858, *Bulletin de la Fondation Félicien Rops* 5–6, 1997, s. 13.

²⁷³ Véronique Leblanc, Hélène Védrine, *Injures bohèmes: les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*. Paris, Namur, Somogy, Éditions d'Art, 2001.

(Histoire anecdotique des cafés et cabarets de Paris, 1862) [14]. Rops tento frontispis prostorově rozdělil do dvou částí – horní roviny, kterou vymezil pro boha Bakcha coby symbol nespoutaného veselí a vína, a dolní roviny, v jejímž prostoru zachytil alkoholické opojení, jemuž se oddávají návštěvníci světa pařížských kaváren a kabaretů. Na knižní ilustraci provedené v leptu se vedle Ropse podíleli i další umělci, konkrétně Courbet a Léopold Flameng (1831–1911).²⁷⁴ Rops však tento frontispis považoval za důležitý mezník své kariéry: „*Moje první opravdová rytina byla mezzotinta: frontispis ke Cafés et Cabarets de Paris od Delvaux – v roce 1862!*“²⁷⁵

V roce 1864 vytvořil frontispis a ilustrace k další Delvauxově knize, a sice k titulu *Pařížské kythiry: Anekdoticke dějiny pařížských plesů* (Les Cythères parisiennes: Histoire anecdotique des bals de Paris²⁷⁶). Touto prací si vysloužil první veřejné uznání v tisku.²⁷⁷ „*Ropsem skončila linie předvádění typů pitoreskního světa. Není to vždy zcela francouzské, ale je to pozoruhodně živé a originální. Dnem, kdy se Rops rozhodl opustit Namur, získala Paříž o jednoho skvělého umělce navíc.*“²⁷⁸ Kniha zaznamenala takový úspěch, že byla vyprodána během deseti dní po uvedení na trh.

Frontispis *Pařížských Kythir* ztvárnil Rops jako portikus.²⁷⁹ Architekturu se dal již v 16. století²⁸⁰ inspirovat antverpský vydavatel a nakladatel Christophe Plantin (kolem 1520–1589), když obdobnou myšlenku uplatnil ve zpracování frontispisu ke knize *Emblémy* (Emblemata, Andreae Alciati).²⁸¹ Rops nyní rovněž vyšel z architektonické struktury – využil motiv portiku, jenž celé dílo člení na střední, boční, dolní a horní oblasti. Ve středu frontispisu ztvárnil čtyři představitelky moderní ženy – mondénu, koketu, selku a prostitutku, jejíž postava je otočená zády k divákovi a je naznačena v obrysech stínu. Ženy nejsou přímým odkazem na obsah knihy, ale vyjadřují kythiry uvedené v titulu. Po stranách ústředního motivu využil Rops námětu antropomorfních sloupů zastupovaných atlanty s rysy okřídlených a rohatých d'áblů. Dábelský atlant se škraboškou na obličeji po levé straně je oděn jako pierot,

²⁷⁴ Alfred Delvaux, *Histoire anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris*. Paris, E. Dentu, 1862.

²⁷⁵ Lettre de Rops à Rassenfosse, Demi-Lune, 2 juillet 1893, Lettre de Rops à Rassenfosse, Paris, 24 mai 1893. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops IV*. Limai, 1942, s. 29.

²⁷⁶ Rops je autorem osmnácti z celkového počtu dvaceti čtyř leptů v této knize, zbylých šest vytvořil francouzský ilustrátor Émile Thérond (narozen 1821).

²⁷⁷ Alfred Delvaux, *Histoire anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris*. Paris, E. Dentu, 1862.

²⁷⁸ *La Petite Revue*, 4 juin 1864.

²⁷⁹ Architektonickou kompozici uplatnil Rops také v dalším frontispisu knihy *Velký a malý chodník* (Le Grand et le petit trottoir, 1866).

²⁸⁰ Kniha poprvé vyšla v roce 1531 v Augšpurku, a to pod názvem *Emblematum Liber*.

²⁸¹ Andreae Alciati, *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata: Cum commentariis, quibus Emblematum omnium aperta origine, mens authoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur. Per Claudium Minoem Diuionensem*. Antwerpiae, Ex officina Christophori Plantini, 1577.

zatímco atlant s vousem na pravé straně je ustrojený v redingotu. Atlanti jsou záštitou a ochranou pařížských slavností. Horní oblast provedl Rops do podoby frontonu, v jehož tympanonu vidíme antické bakchanálie coby odkaz na moderní bakchanálie pařížských bálů a kabaretů. Peritext začíná v tympanonu, pokračuje nad hlavami čtyř zobrazených žen a končí pod jejich postavami na nápisové pásce, kterou z obou stran svírají v rukou a nesou na svých zádech dva okřídlení letící satyři. Pod touto páskou se jménem autora knihy je umístěn výjev, jenž zobrazuje atributy dobového pařížského bohémského života. Ústřední postavou je okřídlený Erós s cylindrem posazeným na vzpurné kšticí, s cigaretou v ústech a arogantním výrazem ve tváři i v očích. Pod pravou paží mu vykukuje měšec plný franků určených k uspokojení nejrůznějších nočních rozmarů. Erótovy dolní končetiny, alegoricky proměněné v satyrské ochlupené nohy s kopýtky, jsou propleteny výhonky vinné révy. V levé ruce drží velký révový list, jímž si zakrývá klín. Další výhonky s listy vinné révy pokrývají buben a basu, láhve vína, karafu a sklenice. Pozadí dolní části frontispisu tvoří večerní Paříž, místo, kde ožívá noční svět kabaretů a bálů.

V roce 1864 vytvořil Rops působivý frontispis ke knize *Slovník moderní erotiky* (*Dictionnaire erotique moderne*), kterou pod pseudonymem publikoval Alfred Delvau.²⁸² Ústředním motivem je nahá mladá žena, která na pozadí velké otevřené knihy odhaluje smyslné půvaby svého těla. Rops tuto ženu zobrazil jako múzu, jež pozicí obnaženého těla a pohyby svých rukou „zapisuje“ základy „erotické gramatiky“.²⁸³ Postava drží v pravé ruce psací pero, jehož hrotem míří směrem dolů, mezi dvě nahé roztažené nohy, do lůna těla nazad padajícího obnaženého malého andílka. Prsty její natažené levé ruky zachycují a pevně svírají seshora zavěšený velký ztopořený penis s motýlími křídly. Ze tří stran obklopují ženu malí andělíci, kteří si hrají s porostem výhonků vinné révy. Elegantně natažená nahá noha ústřední postavy je obutá v pantoflíčku. Ten se symbolicky dotýká hlavy starého člena akademie, který s velkým foliantem pod paží směřuje k tělu schouleného nahého sedícího muže. Ve spodní části frontispisu jsou zobrazeni další dva členové akademie, tři knihy a dvě medaile Rabelaise a Villona, které svou tíhou drtí dílo francouzského literárního teoretika Nicolase Boileaua.

Delvau uvedl Ropse do světa pařížské umělecké a literární bohémy a zprostředkoval mu profesní kontakty, tolik důležité pro získávání dalších pracovních zakázek. Z tohoto hlediska lze za zásadní označit setkání Ropse a francouzského vydavatele Augusta Poulet-

²⁸² Un professeur de langue verte [Alfred Delvau], *Dictionnaire erotique moderne*. Freetown [Bruxelles], Imprimerie de la bibliomaniac society [Jules Gay] 1864.

²⁸³ René Fayt, *Le Dictionnaire erotique moderne: Petit parcours bibliographique*. Bruxelles, Le Livre et l'Estampe, 2006, s. 151–180.

Malassise, které proběhlo v roce 1863. Rops totiž svými knižními ilustracemi dokázal naplnit jeho očekávání, jak potvrzuje nakladatelovo konstatování: „*Můj ptáček zpěváček se jmenuje Félicien Rops.*“²⁸⁴ Výsledkem jejich několikaleté spolupráce se stala řada frontispisů a ilustrací v lepu, jež oživily knižní kulturu zejména v oblasti francouzské erotické literatury.

²⁸⁴ Lettre de Poulet-Malassis à Charles Asselineau, Bruxelles, 26 octobre 1863, *Bulletin du Bibliophile I*, 1982, s. 84.

Rops a Poulet-Malassis

*Protože jedete na prázdniny
okusit hledaných rozkoší,
užijte všechnu svou výmluvnost,
můj milý Koko-Zlevsazený²⁸⁵*

Rops spolupracoval zejména s jednou kategorií vydavatelů: „*Jsou to vydavatelé zaměřující se na uspokojení více či méně perverzních erotických tužeb třídy náročných bibliofilů, milovníků pekel, sadistických, frivolních či libertinských knih, které jsou většinou pokoutně vydávány a často zakázané.*“²⁸⁶ Představitelem této skupiny vydavatelů²⁸⁷ byl francouzský nakladatel Auguste Poulet-Malassis (1825–1878), jenž v letech 1863 až 1871 žil v bruselském exilu.²⁸⁸ Před svým nuceným odchodem do Belgie vydal ve Francii básnické sbírky Charlese Baudelaira, který jej přezdíval Koko-Zlevsazený²⁸⁹. Exil jejich spolupráci nepřerušil a Poulet-Malassis přispíval k vydávání Baudelairových děl i v Belgii. Po příchodu do Bruselu začal spolupracovat s dalším pařížským nakladatelem usazeným v Belgii, s Julesem Gayem²⁹⁰ (1809–1883), s nímž společně vydal několik knih.

K osobnostem tvořícím pro Poulet-Malassisovo nakladatelství patřilo mnoho ilustrátorů a malířů, například Félix Bracquemond, François Bonvin, Armand Gautier, Alphonse Legros nebo François Flameng. Nakladatel byl však ve svých požadavcích na provedení knihy velmi vybíravý a náročný. Ideálního spolupracovníka získal v Ropsovi, neboť ihned pochopil, že „*má více talentu než jakýkoli umělec nové generace; bylo by ale nezbytné mít ho v ruce, držet ho.*“²⁹¹ Rops byl totiž podle jeho názoru „*jediný, kdo pochopil ducha, architekturu, skladbu a podstatu frontispisu.*“²⁹² Jejich tvůrčí spolupráce se datuje od roku 1864 a zakládala se jak na Ropsově snaze provést autentickou reflexi literárního textu, tak na jeho schopnosti promítnout symbolické poselství daného literárního díla do výtvarné

²⁸⁵ Charles Baudelaire, Sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur, *La Petite Revue*, 29 avril 1865.

²⁸⁶ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 84.

²⁸⁷ Rops později ilustroval také knihy nakladatelství Gay et Doucé nebo vydavatele Henryho Kistemaekerse.

²⁸⁸ Poulet-Malassis byl na žádost věřitele uvězněn v roce 1862 v Clichy, následně byl převezen do vězení v Madelonnettes v Paříži.

²⁸⁹ Jméno ve francouzštině: Coco-Malperché.

²⁹⁰ Jules Gay a Henriette Doucé založili v roce 1877 nakladatelství Gay et Doucé.

²⁹¹ *ibid.*, s. 86.

²⁹² Octave Uzanne, Quelques plaisants croquis faits en sa prime manière par Maître Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 482.

koncepte a kompozice frontispisu. Rops a Poulet-Malassis mají také zásluhu na rozvoji knižní kultury v návaznosti na staré tisky a tradiční grafickou výzdobu. Poulet-Malassis usiloval o to, aby se knihy vyznačovaly estetickou vazbou, kvalitním papírem a originálními ilustracemi. „*Liboval si v krásném papíru, v pěkných typech písma, v bohatých iniciálkách a v ozdobách a růžích.*“²⁹³ Ropsovi dokonce sloužil jako nositel výtvarných nápadů i jako technický poradce, čímž ovlivnil estetické základy jeho ilustrátorské práce a přispěl k tomu, že neustále zdokonaloval techniku leptu. Rops v letech 1864 až 1871 vytvořil touto technikou třicet čtyři frontispisů, a to převážně k erotické literatuře 18. a 19. století. Některé tituly doprovodil i svými ilustracemi. Pro Poulet-Malassisovo nakladatelství zhotovil frontispisy a ilustrace knih tak významných francouzských spisovatelů, jakými byli Alfred de Musset (1810–1857), Andréa de Nerciat (1739–1800) nebo Théophile Gautier (1811–1872).

V roce 1864 vypracoval frontispis ke knize *Afrodity, aneb falo-priapické fragmenty k užívání dějin rozkoše* (Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir²⁹⁴) [15], jejímž autorem je Andréa de Nerciat. Rops prostor tohoto frontispisu rozčlenil prostřednictvím architektonické kompozice, jež mu umožnila přehledně rozdělit obrazový plán do čtyř různých tematických oblastí. K samotnému obsahu knihy nejvýrazněji odkazuje střední část frontispisu, která současně slouží jako spojující a integrující činitel představovaného tématu. „*Bude to dobře zapláceno. Tyto peníze přitom zatím neopustily zdi tohoto domu. Rozdělily se do menších plateb celé skupině chlapců a dívek, které mohu najmout. Paní vikomtesa má sklony trávit zde celá dopoledne a nechává se hýčkat, laskat, mazlit, líbat, olizovat a vzrušovat za šest franků na hodinu pro každého jedince.*“²⁹⁵ Důležitá je také spodní část frontispisu, která symbolicky otevírá motiv kupčení s neřestí a erotikou. Rops zde zobrazil chtivého satyra, jak vášnivě líbá a chtivě objímá polonahou Afroditu. Ta je tu ztvárněna jako kněžka lásky a svými módními doplňky připomíná dobovou pařížskou kurtizánu. Tento výjev je vstupem do obrazového plánu a můžeme jej chápat jako symbolickou ouverturu – uvedení diváka i čtenáře jak do literárního příběhu, tak i do erotické scény, jež je zobrazena ve střední části frontispisu. Motiv vilného satyra a smyslné frivolní prostitutky patří k tématům, jež Rops s oblibou vyhledával, protože při jejich zpracování mohl uvolnit imaginaci a uplatnit své typické pojetí estetiky. Mohl zde rozvinout autonomní a svobodnou představivost, použít ironický komentář nebo provést významový posun. Výrazně

²⁹³ François Porché, *Bolestný život Baudelairův*. Brno, Jota, 1994, s. 128.

²⁹⁴ André Robert Andréa de Nerciat, *Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*. Paris, l'Or du temps, 1864.

²⁹⁵ André Robert Andréa de Nerciat, *Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*. Bruxelles, Maison Schmidt, 1900, s. 128.

emotivní a živočišně pojatá spodní část frontispisu navíc vytváří originální kontrapunkt k horní části, již dominuje chladná struktura architektury. Charakteristickým rysem díla jako celku je dekonstrukce a mnohoznačnost jednotlivých výjevů. Rops programově narušil výtvarnou kompozici mnohonásobností obrazů a zřetěžením představ, čímž rozložil vizuální jednotu. Tak dokázal naplnit dekadentní styl, který „*je takový, kde dochází k rozkladu ucelenosti knihy, která přenechává místo nezávislosti stránky, kde dochází k rozkladu stránky, která přenechává místo nezávislosti věty, a kde dochází k rozkladu věty, která přenechává místo nezávislosti slova.*“²⁹⁶

Až do roku 1884 se Ropsovy frontispisy vyznačují snahou postihnout výtvarnými prostředky téma i poselství ilustrované knihy. Svědčí o tom také frontispis knihy *Satyrský Parnas 19. století: sbírka pikantních a bujarých veršů* (Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle: recueil de vers piquants et gaillards²⁹⁷) [16]. Zobrazenému výjevu tentokrát dominuje enormně zbytnělý falus, který trčí směrem vzhůru z mramorové antické busty boha Bakcha. Na mohutný vztyčený falus útočí nahé i polonahé ženy. V touze po rozkoši po něm šplhají, aby dosáhly jeho vrcholu. Tento frontispis je obrazem světa, „*kde poletují maličké ženy a kde malé bakchantky šplhají po ztuhlém stvolu sloupu, jehož kozí bradka se radostí vzpíná, zatímco jeho dobrácké oči zírají na jednu z žen, která s frenetickým výrazem obkročmo sedí na vrcholu jeho ohromného údu, zdvihá ruce do vzduchu a vřeští v mdlobném opojení, zatímco její soupeřnice jsou zavěšeny za své těžké kozí kůže a ječí.*“²⁹⁸ Reakce měšťácké společnosti na vydání této publikace byla odmítavá a odsuzující. V červnu 1865 trestní soud departmentu Seine nařídil zničení výtisků knihy *Satyrský Parnas 19. století*, uvěznění vydavatelů a pokutu ve výši 500 franků za urážku veřejné morálky, víry a dobrých mravů.²⁹⁹

Navzdory perzekuci navázal Poulet-Malassis v roce 1866 na toto dílo vydáním básnické sbírky *Nový satyrský Parnas 19. století: návazný dodatek k Satyrskému Parnasovi* (Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle: suivi d'un Appendice au Parnasse satyrique).³⁰⁰ Snaha autorů zachovat tematickou kontinuitu se promítla i do Ropsova frontispisu, na němž je zobrazena personifikace bohyně Fauny, jejíž tělo se pokoušejí dobýt

²⁹⁶ Paul Borget, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*. Paris, Plon, 1899, s. 14–15.

²⁹⁷ MM. de Béranger – V. Hugo – E. Deschamps – A. Barbier – A. de Musset – Barthélemy – Protat – G. Nadaud – de Banville – Baudelaire – Monselet etc., etc., etc., etc., etc., etc., *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle, recueil de vers piquants et gaillards*. Bruxelles, Auguste Poulet-Malassis, Jules Gay, 1864.

²⁹⁸ Joris-Karl Huysmans, L'œuvre érotique de Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 298.

²⁹⁹ Jean Reymond, Albert Glatigny. Paris, Droz, 1936.

³⁰⁰ *Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle: suivi d'un Appendice au Parnasse satyrique*. Eleuthéropolis [Bruxelles], Aux devantures des libraires, ailleurs, dans leurs arrière boutiques [Poulet-Malassis], 1866.

drobní vilní fauni. Při sexuálním útoku na nahou bohyni se zachycují o části jejího těla a o hřívu hustých vlasů a přistavují si žebříčky, aby mohli proniknout do pochvy, pupíku nebo se přisát k jejím bradavkám. Frontispis zachycuje „*skupinku malých faunů, kteří vyrážejí na zteč k faunce bez paží, s korunou z vinných větví, zašpičatělými ušima a bujným poprsím. Také ona zažívá rozkoš, mateřsky a zároveň lascivně se usmívá na své malé kozonohy, kteří ji lapají za krk, plazí se po jejím rozlehlém břiše, zblízka si prohlížejí její pupík a kloužou se v něm jako ve skluzavce, po níž proudí pootevřenými dveřmi závan sexu.*“³⁰¹

Motiv Ropsovy tvorby – obraz vábivého a nebezpečného mužského falu – vstupuje také do frontispisu novely Alfreda de Musseta *Gamiani aneb Dvě výstřední noci* (*Gamiani ou Deux nuits d'excès*³⁰²).³⁰³ Ve středu kompozice vidíme hlavní postavu novely, hraběnkou Gamiani. Je tu zobrazena jako nahá žena s dlouhými vlasy, která vášnivě svírá kostru své mrtvé milenky, dívky Fanny. Hraběnka se zády opírá o vztyčený falus v podobě mohutného vzrostlého stromu, kolem něhož se plazí had s falickou hlavou. Ten svým dlouhým tlustým tělem ovívá hraběnkou i kostru její milenky. Bodlák i travnatý porost ve spodní oblasti frontispisu odkazují k Baudelairově sbírce *Květy zla* (*Fleurs du mal*). Její název se nachází na listech bodláku, zatímco v trávě jsou na tyčkách s praporky umístěny nápisy Lesbos a Sodome, které vyjadřují nevázanou a lesbickou sexuální orientaci hraběnky. Kolem ústředního, v oválu situovaného výjevu ztvárnil Rops řadu nahých mužských a ženských těl oddávajících se různým formám lesbické a sodomské lásky. Kompozice tohoto díla a některé z jeho dílčích motivů odpovídají později vzniklému frontispisu ke sbírce básní *Trosky* (*Les Épaves*, 1866). Předním motivem frontispisu i knihy *Gamiani aneb Dvě výstřední noci* je sepectí lásky, erotiky a smrti. „*Běda! Fanny již nebylo. Její nohy, její ruce hrůzně zkroucené, splétaly se s údy dračice, jež sama zápasí v posledním tažení. (...) Tato žena patří mně! Je moje!*“³⁰⁴ Také pomník s ležící kostrou a nápisem *Hic jacet amor* (Zde leží láska) potvrzuje vášnivý a živelný vztah hraběnky k Fanny. Z textu novely vyplývá, že hraběnka o své síle a převaze v lásce nepochybovala: „*Všechn odpor je marný. Vždycky mi podlehnete, Fanny. Jsem silnější, mám mocnou zbraň: vášeň. Ani muž by mne neporazil.*“³⁰⁵ Nevšední sémantickou dimenzi vtiskly tomuto frontispisu zoomorfní motivy. Například v dolní části najdeme na levé straně motiv dvou vepřů stojících v rozevřených knihách, zatímco na levé straně je zobrazeno spojení ženy s oslem, jenž odkazuje na jeden ze sodomických příběhů

³⁰¹ Joris-Karl Huysmans, L'œuvre érotique de Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 298.

³⁰² Pod pseudonymem S.P.Q.R., který Rops užil i v mnoha dalších publikacích.

³⁰³ A.D.M. [Alfred de Musset], *Gamiani, ou Deux nuits d'excès*. Lesbos [Bruxelles], Institution Méry-Pavillon Baudelaire [Poulet-Malassis], 1864.

³⁰⁴ Alfred de Musset, *Gamiani, aneb, Výstřední noci*. Praha, Dybbuk, 2008, s. 135.

³⁰⁵ *ibid.*, s. 78.

novely: „*A opravdu, osel se hned radostně rozběhl k čekající nešťastnici a stavěl se na stupínek tak, že její zadní část byla pod jeho břichem.*“³⁰⁶ Ve spodní části je na listu papíru proveden nápis *C'est toi pâle Rolla* (Jsi bledý Rolla). Jde pravděpodobně o narážku na alter ego Alfreda de Musseta jako autora knihy a současně na jednu z postav, na mladého šlechtice Alcidu, nejdříve pasivního a poté aktivního účastníka hraběčských erotických lesbických hrátek. Do horní části frontispisu, na vrcholek celé kompozice, umístil Rops kozla, v jehož postavě se symbolicky sbíhá již zmíněné oválné rámování kompozice, kde se nabízí „*podívaná na nahá ženská těla, ušlechtilá, jemná a půvabná, spoutaná jedno s druhým* (...)“.³⁰⁷ Kozel natahuje své dlaně v gestu požehnání nad vztyčeným falem. Pro novelu *Gamiani aneb Dvě výstřední noci* vytvořil Rops i knižní ilustrace. Jedna z nich zachycuje epizodu ze života budoucí matky představené, která jako mladička ztratila panenství s orangutanem: „*Opice se třásla tak, že div všechno nerozlámala, a dělala na ni hrozné posunky. (...) Vášně jí dodala odvahy a síly, roztáhla dvě tyče, a získala tak vhodný prostor. Odhodlaně vysvobodila své zadní tváře a vsunula udatně vystrčenou zadničku do otvoru vstříc strašné špici. Mžikem ztratila panenství. (...) až ty hlasité výkřiky zaslechla máti. Přiběhla a uviděla svoji dceru napíchnutou, naraženou, kroučící se, přirážející a málem pouštící duši v hrozné extasi prvního ukojení.*“³⁰⁸ Díky Ropsové výtvarné vizualizaci literárního textu je novela *Gamiani aneb Dvě výstřední noci* považována za průkopnické erotické dílo literární dekadence.

V roce 1864 vytvořil Rops i další frontispis, tentokrát pro sbírku *Čtyři krátké libertinské básně* (Quatre Petits Poèmes Libertins) [17]. V tomto díle odmítl vytvořit tradiční iluzi prostoru.³⁰⁹ Prostorovou dimenzi zobrazeného výjevu navozuje pouze nábytek, látky a tváře žen. Rops tu nechtěl zachytit konkrétní prostor a rámec zobrazení použil pouze k reprezentaci tematického plánu a různých ideových rovin. První rovina je symbolická a odvolává se na titul. Jde o papežský znak – tiáru a klíče svatého Petra, jež Rops doplnil o nový znak, totiž o mužské pohlaví. Prostřednictvím vizuálního tropu nahradil vlastní znak a připojil znak falu, čímž vyjádřil filozofii knihy. Druhá ideová rovina je tematicky oddělena od první, neboť zobrazuje scénu z první básně sbírky *Přijímací zkouška mamsel Flory, aby mohla nabýti titulu diplomované kurvy a aby jí mohlo býti uděleno místo v bordelu Madame Lebrun, 68 bis rue Richelieu* (Examen subi par Mademoiselle Flora à l'effet d'obtenir un diplôme de Putain et d'être admise au Bordel de Madame Lebrun, 68 bis rue Richelieu).

³⁰⁶ ibid., s. 113.

³⁰⁷ ibid., s. 108.

³⁰⁸ ibid., s. 101.

³⁰⁹ [Louis Protat et al.], *Quatre petits poèmes libertins*. Bruxelles, Partout et nulle part [Poulet-Malassis], 1864.

Frontispis odpovídá obsahu první básně: „*Madam tlustá jako bečka, kurvy kol ní do kolečka, začaly ji okukovat, chyby na ní kritisovat.*“³¹⁰ Vzájemný kontakt dvou odlišných výjevů je naznačen pouze tenkými čarami a liniemi. Hlavní pohled je soustředěn na tři figury, nahou Floru stojící zády a dvě ženy sedící na pohovce: „*Flora zkoušky se nebojí, na prahu už pajzlu stojí, radostí jí srdce buší, když ty všechny slasti tuší, těší se a nemá strachy na dědky i malé hochy, až jí budou sypat prachy pro madam i do punčochy...*“³¹¹

Z hlediska dobové morálky kontroverzní frontispis vytvořil Rops pro publikaci *Serre-Fesse: tragédie-parodie* (*Serre-fesse: tragédie-parodie*³¹²). Ústředním motivem a současně alegorickým znakem tohoto díla je nad postelí se vznášející obtloustlé nahé ženské tělo s roztaženými nohama odhalujícíma rozevřenou vagínu. Jde o proporcčně naddimenzované sexuální monstrum bez hlavy, jehož pohlaví je protknuté a uzamknuté visacím zámkem, po němž stéká vaginální sekret. Rops zde uplatnil princip podobnosti, neboť v jeho dolní části zachytil na posteli ležící nahou ženu s roztaženými nohama v nadkolenkách. Před postelí, v prvním plánu frontispisu, ztvárnil enormně velký vztyčený penis s očkem a hadím jazýčkem trčícím ze žaludu. Snový rozměr tomuto výjevu dodává způsob jeho hybnosti, konkrétně skutečnost, že penis pokojem putuje na kolečkách.³¹³

„*Ocitla jsem se sama v pěkné posteli,
a jako by mi ji někdo lízal...*

*Má stehna se proti mé vůli pohotově roztáhla,
pysky mé rozevřené kundy chvěly se touhou... (...)*

*Blížil se ke mně, jel na svých koulích,
s velkým rámussem, jaký dělá sbíječka;*

pomalu objížděl celý salon.

*Byl přinejmenším jedenáct palců dlouhý
a evidentně měl za sebou strastiplnou cestu.*

*Jeho oblá rudá hlava se leskla,
zdál se mi strašně směšný.*

³¹⁰ Louis Protat, *Přijímací zkouška mamsel Flory*. Praha, Dybbuk, 2007, s. 10.

³¹¹ *ibid.*, s. 9.

³¹² Dílo je parodií tragédie *Lukrécie: tragédie v pěti aktech a ve verších* (Lucrèce: tragédie en cinq actes et en vers, 1843) Françoise Ponsarda.

³¹³ Isabelle Krzykowski, Jean de Palacio, Sylvie Thorel-Cailleteau, *Anamorphoses décadentes: L'Art de la défiguration 1880–1914. Études offertes*. Paris, P.U.P.S., 2002. – Barbora Půtová, La boîte de Pandore dans l'oeuvre de Félicien Rops, *Anthropologia integra* 1, s. 61–67.

Drze a vzpřímeně ke mně přistoupil.“³¹⁴

Snaha zachytit příběh prostřednictvím jeho dvou různých, ale zároveň komplementárních rovin, je patrná na frontispisu, jež Rops vytvořil pro knihu Prospera Mériméa *H. B.: očima jednoho ze čtyřiceti* (H. B.: par un des Quarante).³¹⁵ Naturalisticky zde ztvárnil pohlavní akt na lůžku, kdy scéně klíčovou dírkou přihlíží muž ukrytý v kabinetu.³¹⁶ V levém rohu místnosti, nedaleko postele, na níž se muž se ženou oddávají sexuálnímu aktu, stojí na zadních tlapkách malý pes a se smetákem napodobuje probíhající kopulaci. Frontispis pokrývá dvě různé ideové i tematické roviny. První, realistická rovina, je zobrazena v dolní polovině frontispisu a odráží obsah knihy. Druhá, symbolická rovina, je vyjádřena v horní polovině frontispisu a je stylizovanou projekcí Ropsovy imaginace. Je to motiv ve tvaru lebky s parohy, jež se po celé své délce transformují v žaludy mužských údů. Mezi symbolickou a realistickou rovinou jsou provedeny iniciály z názvu knihy³¹⁷. Realistická rovina vypovídá o prozření hlavní postavy románu: „*Henri Beyle se zamiloval do ženy z Milána, která ho podváděla a tak jsme ho jednoho večera schovali do skříně. Když z ní vyhlédl klíčovou dírkou, metr od sebe uviděl kardinální důkaz. Beyle mi vyprávěl, že nevšednost onoho předmětu doličného a absurdnost celé situace ho nejprve dovedla k šílené veselosti.*“³¹⁸

Jiný typ kreativity projevil Rops prostřednictvím frontispisu ke knize Theophila Gautiera *Mladofrancouzi: posměvačné romány* (Les jeunes France: romans goguenards) [18]. Zachytil tu setkání mladých představitelů francouzského romantismu v kontextu rozkladu a zmaru.³¹⁹ „*Alexandre Dumas mladší odhaluje múzu, kterou příliš zblízka pozoruje Alfred de Musset. Balzac v rouchu mnišském, George Sandová jako muž; Madame de Girardin; Théophile Gautier jako Turek, Sainte-Beuve, Lamartine a další. Celá romantická škola tvořila přehlídku. Vzadu Hugo Golgothe. Všechny tyto osobnosti jsou mladé. V popředí škrtí Ponsarda jakýsi Petrus Borel. Poslední příchozí, Baudelaire ve středověkém čepci, přináší*

³¹⁴ *Serre-fesse: Tragédie-Parodie* par Louis Pine-a-l'envers, membre du Caveau, Mais Avoué près la Cour impériale de Paris [Louis Protat], Avec un frontispice fangeux, dessiné et gravé par S.P.Q.R. [Félicien Rops]. [Bruxelles], Partout et nulle part [Poulet-Malassis], 1864, s. 52.

³¹⁵ *H. B.: par un des Quarante*, [Prosper Mérimée] avec un frontispice stupéfiant dessiné et gravé par S.P.Q.R. [Félicien Rops]. Eleuthéropolis [Bruxelles] l'an 1864 de l'impoture du Nazaréen, [Poulet-Malassis].

³¹⁶ Charles Brison, *Félicien Rops: eine Monographie*. Hamburg, Gala Verlag, 1971.

³¹⁷ Peritext vyplňuje prostor kolem primárního textu a spoluutváří materiální podobu knihy. Zpravidla se jedná o titul knihy nebo jméno autora textu.

³¹⁸ *H. B.: par un des Quarante*, [Prosper Mérimée] avec un frontispice stupéfiant dessiné et gravé par S.P.Q.R. [Félicien Rops], [Poulet-Malassis], Eleuthéropolis [Bruxelles] l'an 1864 de l'impoture du Nazaréen, s. 33–34.

³¹⁹ Theophile Gautier, *Les jeunes-France: romans goguenards*. Amsterdam [Bruxelles], à l'enseigne du coq, 1866.

své Květy zla.³²⁰ Parodické defilé osobností je umístěno do prostředí gotického chrámu, jemuž vévodí vitráž zasazená mezi dvěma sloupy zdobenými plastickými zoomorfními plastikami. Plocha vitráže slouží jako podklad pro peritext. Dekadentní atmosféru dodává ústřednímu výjevu pozadí frontispisu, kde se tyčí loď gotické katedrály doplněná o chrlič. Stav zmaru podtrhují oběšenci visící z kostelních věží a symboly smrti – černí havrani. Symbolické poselství dokreslují dvě umrlčí postavy zobrazené ve spodní části frontispisu.

Motiv ženy, která oddaně a současně chtivě očekává příchod svého milence, Rops ztvárnil na frontispisu knihy Pierra-Corneille Blesseboise *Lupanie, milostný příběh z dnešní doby* (1668). *Vyprávění o cestě do Kodaně a Brém v burleskních verších* (*Lupanie, histoire amoureuse de ce temps* (1668). *Relation d'un voyage de Copenhague à Brême en vers burlesques*).³²¹ V tomto díle opět prokázal, že výtvarnými prostředky dokáže znamenitě ilustrovat a umělecky dokreslit čtenářovy fantazie vyvolané literárním textem: „*Lehla si na lůžko s čepcem, její poprsí bylo odhalené a sukně tak špatně poskládané, že jí byla vidět holá stehna; ležela tam na zádech se stehny rozevřenými, jako Danaé, která očekává zlatý déšť, a v této poloze předstírala spánek. Když její milenec vstoupil sám do místnosti a spatřil ji v této nestoudné poloze (...) vzal její kapesníček, který ležel vedle ní (...), aby zakryl její odhalené poprsí a urovnal její sukně.*“³²² Žena zobrazená na frontispisu leží v posteli s nebesy, kolem nichž poletují dva amorkové. Vedle postele stojí mužská postava, jejímž prostřednictvím Rops narušil kompozici ženy umístěné ve vrcholku trojúhelníku, jež tvoří linie postele a shůry diagonálně splývajících nebes. Úlohu kompoziční destrukce plní i pod vybouleným kobercem sedící nahý andělíček, který si se zájmem prohlíží šíp lásky.

Oproti tomu v kompozičním řešení frontispisu knihy Gustava Droza *Léto na venkově: dopisy dvou mladých Pařížanek* (*Un été à la campagne: correspondance de deux jeunes parisiennes*) uplatnil Rops oválné rámování, do jehož středu umístil dvojici líbajících se Pařížanek.³²³ „*V této Thébaidě, kde převládala nevinnost, mužské pohlaví zářilo svou nepřítomností; žádná vousatá bytost, ani stín milence! Naši andělé zde žijí ve statečné zdrženlivosti, ale ten, kdo se postí, je třeba to upřímně přiznat, není příliš sympatického charakteru.*“³²⁴ Rámování, jímž Rops dodal výjevu kompaktnost, smyslnost a elegantní linii, tvoří rostlinné úponky a peritext, který se v horní části frontispisu sbíhá v postavě anděla

³²⁰ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, Paris, 4 octobre 1877. Collection Baron Benoît de Bonvoisin, n°37.

³²¹ Pierre-Corneille Blessebois, *Lupanie, histoire amoureuse de ce temps* (1668). *Relation d'un voyage de Copenhague à Brême en vers burlesques*. Leyde [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1867.

³²² *ibid.*, s. 98.

³²³ *Un été à la campagne: correspondance de deux jeunes parisiennes* recueillie par un auteur à la mode [Gustave Droz]. [Bruxelles], s.n. [Poulet-Malassis], 1868.

³²⁴ *ibid.*, s. 100.

ležícího na listě s nápisem *Vie parisienne* (Pařížský život). Ve spodní části frontispisu ztvárnil Rops symboly lásky, erotiky a neřesti – dva frivolní andílky, hudební pouzdro ve tvaru penisu s nápisem *Modes de Paris* (Francouzské způsoby), hada svírajícího v tlamě košík s ovocem, vějíř a knihu s titulem *L'essai sur l'art d'être heureux* (Esej o umění být šťastný).

Vztah věrohodného zachycení obsahu knihy na jedné a míry zapojení Ropsovy imaginace a nápaditosti na druhé straně byl diskutován již v období vzniku jeho frontispisů. Ukázkou je například reakce na frontispis knihy Aloysia Bertranda *Kašpar Noci: fantazie podle Rembrandta a Callota* (*Gaspard de la nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot par Louis Bertrand*).³²⁵ „Možná máte zčásti pravdu o Ropsově leptu pro Kašpara, ale ne do té míry, jak si myslíte. Vycházel z názvu, přestože přečetl i část knihy, a bylo to jeho svaté právo.“³²⁶ Rops, který pravděpodobně při zpracování frontispisu vycházel ze třetí knihy *Noc a její kouzlo* (*La nuit et ses prestiges*), tu zhmotnil i Bertrandovu inspiraci malířstvím. Proto zde rozpracoval motivy z pláten Rembrandta, Jacquese Callota, Pietera Brueghela, Salvatora Rosy a Johanna Füssliho. Ztvárnil tu fantazijní noční výjev, v němž maskovaní jezdcí zrození z leptu, který vytekl z převrácené lahve, ujíždějí na koních do neznáma. Výjev se odehrává v ponuré gotické místnosti, pravděpodobně pracovně, v níž autor u stolu pracuje na svém díle. Svou knihou je natolik zaujat, že ani nepostřehne, jak jej pozorně sleduje temný ďábel. Součástí scény jsou i další bytosti, kouzelníci nebo čarodějnice, unikající na koštěti před rozevřeným chřtánem draka: „Znovu – kdyby to aspoň nebylo o půlnoci – ta hodina draků a ďáblů!“³²⁷ Sklopená okenice, na níž je napsán peritext, odhaluje pohled na ubývající půlměsíc, jenž je symbolem smrti a umírání. „A mně se zdálo – tak nesouvislé vidiny máme v horečce, že luna, vraštic svou tvář, vyplazuje na mě jazyk jako oběšenec.“³²⁸ Vedle rekvizit, jako jsou kniha, lebka nebo meč, se na stole krčí temný slídívý skřítek Scarbo, který pronásleduje a doprovází autora knihy: „A má duše, ta s hrůzou prchala zsinanou pavučinou soumraku, letíc nad černými obzory, které se ježily černými gotickými zvonnicemi. A trpaslík, který jí byl v patách na jejím útěku plném ržání, valil se jako vřeteno v kuželovitých chumlech své bílé hřívy.“³²⁹ Rops ve frontispisu vizualizoval temné sny, hororovou atmosféru ve stylu anglického gotického románu 18. století, básnické metafory, absurdní kontrasty a ponurá literární témata inspirovaná černou magií, středověkou alchymií, kouzly a satanismem.

³²⁵ Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot par Louis Bertrand*. Paris, Bruxelles, chez René Pincebourde, Librairie européenne de Mucquardt [Poulet-Malassis], 1868 [1869].

³²⁶ Lettre de Poulet-Malassis à Tourneux, s.1, vendredi 12 mars, 1869. Archives de l'Orne, Fonds Poulet-Malassis, cote 3 J, carton n°1.

³²⁷ Aloysius Bertrand, *Kašpar Noci: fantazie na způsob Rembrandta a Callota*. Praha, Odeon, 1989, s. 97.

³²⁸ *ibid.*, s. 106.

³²⁹ *ibid.*, s. 104.

V roce 1869 se Rops při práci na frontispisu básnické sbírky Henriho Cantela *Lásky a priapie: sonety* (Amours et Priapées: sonnets)³³⁰ vrátil ke glorifikaci motivu vztyčeného falu. Při řešení výtvarné koncepce tohoto díla využil oválnou kompozici a doplnil ji architektonickými prvky. Ve středu zobrazené scény je umístěn antický bůh plodnosti Priapos, jehož zdvojený ztopořený falus tvoří boky lyry, která se alegoricky proměňuje v poetický a současně erotický nástroj sexuálních radovánek. Způsobem ztvárnění připomíná Ropsův Priapos chlápného Siléna. Je usazen na vrcholu oltáře, kde jej korunují andělé doprovázení okřídlenými vagínami. Na spodní části oltáře se nachází lůžko, na němž se slastně povaluje spící nahá žena, jejíž končetiny se již proměnily v kopyta. Po stranách postele jsou umístěny sloupovité kamenné podstavce, na nichž stojí jako strážci rozverní andílci a přidržují dvě doutnající svíce ve tvaru vztyčených falů. Kontrapunkt k motivu dvou falů tvoří plastická výzdoba podstavců v podobě dvou planoucích vagín. Peritext je umístěn v horní i dolní části frontispisu, kde je doplněn klubkem svíjejících se hadů.

Rops vytvořil frontispisy také k dalším knihám, které ve svém nakladatelství vydal Poulet-Malassis. Jsou to tituly *Erotické divadlo na Rue de la Santé: jeho historie*³³¹ (Le Théâtre érotique de la rue de la Santé: son histoire)³³², *Bérangerovy žertíky: čtyřiačtyřicet erotických písní od tohoto básníka. Následují písně politické a satirické, které nebyly uvedeny v dílech považovaných za kompletní* (Les Gaietés de Béranger: Quarante-quatre chansons érotiques de ce poète. Suivies de chansons politiques et satiriques non recueillies dans ses oeuvres prétendues complètes)³³³, *Milostné a jiné radosti vikomta Bonaventura z Poklopce* (Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de la Braguette)³³⁴, *Trosky* (Les Épaves)³³⁵, *Čtyři metamorfózy: básně* (Les Quatre Métamorphoses: poèmes)³³⁶ [19] nebo *Rudé železo: nové tresty* (Le Fer rouge: nouveaux châtiments)³³⁷.

Výtvarná spolupráce na Poulet-Malassisových vydavatelských projektech otevřela Ropsovi dveře do světa pařížských umělců. „Pokud by zůstal v Paříži, jsem si jistý, že bude

³³⁰ Henri Cantel, *Amours et Priapées: sonnets*. [Bruxelles], Lampsaque [Poulet-Malassis], 1869.

³³¹ Publikaci tvoří dvě části, *Histoire erotického divadla na Rue de la Santé* (Histoire de Théâtre érotique de la rue de la Santé) a *Dodatek k Erotickému divadlu na rue de la Santé* (Appendice au Théâtre érotique de la rue de la Santé), a proto Rops vytvořil dva frontispisy s nápisy *Epotikon Oeatpon*.

³³² *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé: son histoire*. Batignolles [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1864.

³³³ Pierre-Jean de Béranger, *Les Gaietés de Béranger: Quarante-quatre chansons érotiques de ce poète. Suivies de chansons politiques et satiriques non recueillies dans ses oeuvres prétendues complètes*. Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1864.

³³⁴ Albert Glatigny, *Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de la Braguette*. Luxuriopolis [Bruxelles], à l'enseigne du beau Triorchis [Poulet-Malassis], 1864.

³³⁵ Charles Baudelaire, *Les Épaves*. Amsterdam, À l'enseigne du Coq, 1866.

³³⁶ Népomucène Lemercier, *Les quatre métamorphoses: poèmes*. Paris [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1866.

³³⁷ Albert Glatigny, *Le fer rouge: nouveaux châtiments*. France et Belgique [Bruxelles], Chez tous les libraires [Poulet-Malassis], 1871.

pokračovat ve stopách Gavarniho a Daumiera v propagačním tisku, jelikož měl nadání pro moralizování a satiru.“³³⁸ Mezníkem, kdy byl Rops uveden do prostředí francouzských výtvarných umělců a literátů, kteří ve svém díle předznamenalí nástup symbolismu a dekadenci, se stal rok 1866.

³³⁸ Lettre de Poulet-Malassis à Bracquemond, Bruxelles, mars 1864. Bibliothèque nationale de Paris, Nouvelles Acquisitions françaises, 14676/168.

Tradice vlámské a holandské malby v Ropsově tvorbě

„Jsme v zemi sladké dužniny a neuróza nemá moc nad zdejší pletorickou a vyrovnanou žádostivostí. Rops bezpochyby čerpal svou lásku k tělesnosti ze stejného ohniska.“³³⁹

Ropsovo dílo prostupuje úcta k historické tradici realismu vlámského a holandského malířství. Snaha pochopit kořeny reality každodennosti jej přivedla k hlubšímu studiu holandské a vlámské malby 17. století. V jeho díle lze postřehnout vliv tehdejších malířů, například Jacoba Jordaense, Jana Steena, Joose van Craesbeecka nebo Hendricka ter Brugghena. Znovuobjevil dílo Franse Halse, jež vyvolávalo obdiv v okruhu oněch umělců, k nimž měl Rops blízko. Mezi jinými sem patřili Louis Dubois, Gustave Courbet, Édouard Manet nebo Charles Daubigny. Podobně inspirativní byla pro Ropse generace mladších umělců, k níž se řadili i Antoine Wiertz nebo Henri de Braekeleer. Zájem o tradiční vlámské a holandské umění představuje dlouhodobou, kontinuální inspirační linii, která Ropsovu uměleckou tvorbu ovlivňovala již od 50. let 19. století. Svými výtvarnými prostředky rád zachycoval zejména zdravá, statná, pevná a vlnadná těla vlámských žen, čímž navázal na Rubense. *„To je velmi krásné, krásné dívky v krajině. Můj starý krajan Rubens to dobře věděl, když pod buky sundával svršky velkým dívkám s pevným poprsím.“³⁴⁰* V kresbě *Neděle* (Dimanche) využil motiv Halsovy olejomalby *Nepořádná domácnost* (Bedurftve huishow, kolem 1664). Zobrazením o stůl opřené spící ženy navázal na realismus a lidový žánr pijáckých výjevů obsažených v díle Jana Havickszoona Steena (1626–1679). Pitím zmožená žena slastně pospává vedle prázdné sklenice a džbánu a její rozepnutý živůtek odhaluje plné poprsí. Kresba zahrnuje narativní strukturu, která se později naplno projeví v Ropsově sérii *Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí* (Les Cent Légers Croquis Pour Réjouir Les Honnêtes Gens, kolem 1878–1881). Každá kresba zde vypráví svůj vlastní příběh a prostřednictvím moderního ztvárnění dále rozvíjí styl erotické kompozice typické pro francouzské umění 18. století. Vlámky se v Ropsově díle postupně proměnily v pařížské ženy, prostitutky a pijačky absintu. Jejich podobu ovlivnily také Ropsovy cesty a poznávání každodenního venkovského života v Maďarsku, Španělsku, Švédsku, Norsku a konečně Holandsku a oblasti Arden. Obraz tradičních vlámských žen tvoří v Ropsově díle svébytný kontrast k jeho ztvárněním frivolních Pařížanek. Dokládá to například lept *Antverpská mlékařka* (Laitière anversoise): *„Z profilu se jedná o selku, nízké čelo, široký nos, ohrnutý*

³³⁹ Eugène Demolder, Étude patronymique sur Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 429.

³⁴⁰ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 117.

*horní ret, s tělem pijačky mléka.*³⁴¹ Z tohoto hlediska zaujímá v Ropsově díle zvláštní postavení list *Šenkýřka námořníků* (La cantinière des Pilotes), který se nachází uprostřed pomyslného kontinua spojujícího svět venkovských vlámských žen na jedné straně, a svět lascivních pařížských dívek „volných mravů“ na straně druhé. Je tu zobrazena mladá stojící dívka, z níž vyzařuje vyrovnanost a mírnost. Hospodské prostředí, jež ji obklopuje, ale naznačuje, že tyto vlastnosti později ztratí. Dívka smutně a upřeně hledí na diváka, jímž je pravděpodobně návštěvník lokálu, a v rukou bezmocně svírá prázdné sklenice na barovém pultu.³⁴² Její životní osud je zřejmě zpečetěn, přesto je navzdory drsnému prostředí stále ještě plná naděje.³⁴³

V dílech ovlivněných holandskou tradiční malbou se Rops zaměřoval jednak na staré odevzdané ženy poznamenané tíhou osudu a zabývající se vytrvalou, těžkou prací, jednak na ženy spjaté s mateřstvím a rolí matky. Jeho kresby, lepty a malby žen se vyznačují jemnou elegantní konturou a pevnou modelací těla. Těžká práce žen je zachycena například na listu *Sběračky klasů* (Les Glaneuses). Toto dílo je inspirováno stejnojmenným plátnem, které v roce 1857 namaloval jeden ze zakladatelů barbizonské školy, francouzský malíř a grafik Jean-François Millet (1814–1875). Millet zde s realistickou pravdivostí a sobě vlastní epickou monumentalitou zobrazil prostý výjev tří venkovských žen těžce pracujících na poli. List je proveden jako přímočará, sebemenšího náznaku patosu zbavená oslava harmonie vztahu člověka a přírody. Toto symbolické poselství je vyjádřením Milletova přesvědčení, že krása je obsažená ve všem, co má v sobě účelnost a pravdivost. Podobně jako Millet i Rops zachytil dvě venkovské ženy při práci na poli, konkrétně ve chvíli, kdy na pozadí nedaleké vesnice svazují otepi klasů. Na rozdíl od Milleta ale do svého žánrového výjevu vložil odstředivou dynamiku tím, že shrbené postavy žen umístil tak, aby stály zády k sobě. Prostřednictvím částečného odhalení ramen a poprsí listu navíc vdechl i nenápadnou intimitu. V Ropsově interpretaci ženského těla totiž byla téměř vždy přítomna animálnost, erotika a potenciální sexualita. Na Milletovo dílo patrně navázal i v roce 1876, když vytvářel lepty pro knihu *J.-F.: Vzpomínky na Barbizon* (J.-F.: Souvenirs de Barbizon)³⁴⁴: „*Titul, pastýřku podle Milleta a mladou dívku sedící na mezi.*“³⁴⁵ Heliogravura *Stařena s jehlou* (La vieille a l'aiguille, 1876) představuje technicky dokonalé dílo, které zachycuje soustředěnou starou ženu, jak navléká

³⁴¹ Eugène Demolder, Étude patronymique sur Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 432.

³⁴² Kompozice listu se podobá plátnu *Bar ve Folies Bergère* (Un bar aux Folies Bergère, 1882) od Édouarda Maneta.

³⁴³ Camille Lemonnier, *Études sur quelques artistes originaux: Félicien Rops*. Paris, H. Floury, 1908.

³⁴⁴ Alexandre Piedagnel, *J.-F. Millet: Souvenirs de Barbizon*. Paris, V. A. Cadart, 1876.

³⁴⁵ Lettre de Rops à Dommartin, s.l., s.d. 1876. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 3091/3.

nit do jehly. V témž roce vznikl i list *Zručná krajčárka* (L'Experte en Dentelles, 1876) [20]. Hrdě sedící stará žena sice v tomto případě není zabrána do práce, ale z výrazu jejího obličeje vyzařuje síla a nezdolnost: „*Krajčárka sedí v křesle. Na kolenou má lupu a krajky. Na hlavě má holandský čepce s průhlednými křídly; přes pevnou hrud' má ovinutý šátek. Pěkná a klidná postava, obrovská tvář se svalnatými rysy a se rty zarputilého člověka, s divokýma šedýma očima (...). Skrz sklo dopadá do místnosti světlo, které zasahuje ženin čepce a ramena; v jeho pološeru ožívají stříbrné spony; paprsek světla dopadá na lupu, polibek na ruce. Venku pod zachmuřenou oblohou pospávají přístavní mola; i lodě odpočívají. Ve spodní místnosti panuje okázalá atmosféra, již navozují květy bramboříků na parapetu; Holand'anka tráví svůj život pozorováním těchto loděk a těchto krajek*“³⁴⁶ Typicky ženskou odevzdanost osudu Rops zpravidla vyjadřoval prostřednictvím rukou, jež jeho ženy mívají překřížené nebo položené na kolenou. Tento motiv ztvárnil i na dalších kresbách a rytinách, jako jsou *Stará Kateřina* (Oude Kate, kolem 1876) nebo *Kostelní pilíř* (Pilier d'église). Starou a důstojnou Vlámku s rukama složenýma v klíně a v tradičním kroji zachytil na plátně *Hlava stařeny z Antverp* (Tête de vieille Anversoise, 1873).³⁴⁷ Pečlivě a realisticky vystihl její kraj složený ze sukně, halenky, pláště a čepce, jehož okraje zdobí krajka se vzorem³⁴⁸.

Již na jedné ze svých raných kreseb *Hloupá Marie-Josefa* (Li sottie Marie-Joseph, 1857) [21] ztvárnil Rops sedící starou ženu, která si podpírá obličej dlaněmi. Tento motiv prochází mnoha plátny belgického malíře Alfreda Stevense (1823–1906), jehož Rops obdivoval pro jeho schopnost ztvárnit různé podoby a stavy ženské duše. O okouzlení Stevensenovým dílem ostatně svědčí i Ropsova vlastní slova: „*Degas, Nittis, Manet, kteří postupují v zachycení moderního života ještě dále, kteří v něm spatřují jiné aspekty, ostřejší, významnější, více dnešní, ovšem nikdy nedodali žádné dílo, které by se svou krásou přibližovalo jeho dílu... Kdybych studoval malířství, chtěl bych být jeho žákem.*“³⁴⁹ Na Ropsově kresbě se stará žena bezmocně opírá lokty o kolena. Ve tváři se jí odráží úzkost, smutek, bezmoc a prázdnota.³⁵⁰ Na kolenou jí spočívá dětský čepček a košilka, přičemž uspořádání těchto předmětů naznačuje linii těla dítěte, o něž přišla. V myšlenkách se žena možná vrací k předčasnému úmrtí svého dítěte, nebo snad dokonce k jeho vraždě.³⁵¹ Kresba *Hloupá Marie-Josefa* předjímá velké téma Ropsovy tvorby, jímž jsou tváře žen, a

³⁴⁶ Eugène Demolder, Étude patronymique sur Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 432.

³⁴⁷ Jde o moderní adaptaci Halsova plátna *Anna van der Aar* (1626).

³⁴⁸ O flanderské krajce více Alena Vondrušková, Iva Prošková, *Krajčářství*. Praha, Grada, 2004.

³⁴⁹ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 150.

³⁵⁰ Podobný pohled ženy zachytil Gustave Courbet na olejomalbě *Somnambula* (La Somnambule, kolem 1855).

³⁵¹ Tato kompozice se podobá leptu *Smrt kolébající dítě* (La Mort berçant un enfant, 1842–1848), který vytvořil Charles Jacques (1813–1894).

předznamenává i jeho pozdější dílo *V pustě* (Dans la pūsta). Motiv sedící ženy s tváří v dlaních ztvárnil také na litografii *V Ardenách III. Hloupá vlámská Marie-Josefa* (En Ardenne III. Vlà co li sotte Marie-Joseph, 1857³⁵²). Žena sedí na lavičce před šedou hřbitovní zdi a svůj magnetizující a současně rezignovaný pohled upírá přímo na diváka. Vedle zdi stojí podivná postava, jejíž zjednodušená kresba – stejně jako motiv Krista na kříži a holých větví hřbitovních stromů – propůjčuje scéně existenciální nejistotu. S motivem smutné ženské postavy se můžeme setkat i v dalších Ropsových dílech. Například na kresbě *Procesi v Ardenách* (Procession en Ardennes) ji spatřujeme v levé části výjevu, mezi postavami matek chovajících nemluvňata. Rops tak ovlivnil kompozici Gauginovy olejomalby *Lidská bída* (Misères humaines³⁵³, 1888), kde je dívka archetypem bídy, chudoby a smutku z vlastního osudu.³⁵⁴

Tradiční vlámské motivy a atmosféru, jež evokuje odkaz holandské skupinové portrétní tvorby, lze najít na Ropsově akvarelu *Skandál* (Le Scandale, 1879) [22]. „*Jsem si jistý, že udiví svou zvláštností. Doplnil jsem ještě jednu postavu. Je jich tam nyní šest místo pěti. Chtěl jsem vytvořit tmavý obraz, a je z toho obraz překvapující svou jasností. (...) Hlavy jsou nakresleny bez stínů a mají jen obrys.*“³⁵⁵ Kompozičně promyšlené seskupení žen je umístěno kolem stolu situovaného v interiéru místnosti prozářené chladným světlem. Pozadí scény tvoří velké okno, za jehož tabulkami se rýsuje silueta plachet plujících lodí. Ženy jsou zachyceny při popíjení kávy, v situaci, kdy si navzájem sdělují podrobnosti nějaké příhody, jež vyvolává na jejich tvářích údiv, pobavený úsměv i hlubší zamyšlení. Dvě z žen stojí v bezprostřední blízkosti zadní části stolu a čelem se obracejí k divákovi. Další tři sedí po obvodu stolu a každá z nich se jej dotýká loktem. V popředí stolu je z profilu zobrazena pohodlně usazená starší žena, která plete. Tváře všech žen představují jednotlivé portréty, jejichž individualitu podtrhují čepce zdobené krajkami, ozdobné šátky a jupky. V kompozici akvarelu *Skandál* se Rops evidentně inspiroval Halsovým plátnem *Hostina důstojníků sboru svatého Hadriána* (Banket van de officieren van de Cluveniersdoelen, 1627) [23]. I na tomto obraze je uplatněn efekt velkého zadního okna, barevné světelnosti, portrétní přesnosti a kompozice stolu, kolem něhož jsou seskupeni sedící a stojící muži.

³⁵² Litografii Rops publikoval v časopise *L'Uylenspiegel*.

³⁵³ Olejomalba je uváděna také pod názvem *Vinobraní v Arles* (Vendanges à Arles).

³⁵⁴ Victor Merlhès ed., *Correspondance de Paul Gauguin: 1873–1888*. Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984.

³⁵⁵ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, Paris, 23 avril 1879. Collection privé.

Prosazení belgického umění prostřednictvím oživení umělecké grafiky

Tradiční holandská a vlámská malba byla Ropsovi prostředkem k hledání a potvrzení osobní, kulturní a historické identity a rovněž inspirací a tvořivým stimulem k rozvíjení potenciálu grafických technik. Rops po celý život intenzivně experimentoval s grafickými technikami a postupně objevoval a dále rozvíjel možnosti leptu. Umělecký potenciál leptu jako klasické grafické techniky tisku z hloubky ocenil již kolem roku 1860 a následně jej začal využívat jako jednu z hlavních technik při tvorbě knižních ilustrací. Lept navíc v tomto období přišel do módy: „*Milovníci leptu se vrhají více a více po vzácných a těžko dostupných listech.*“³⁵⁶ Rops se ovšem snažil být průkopníkem moderního leptu, který by se od tradičních leptů mistrů 17. a 18. století něčím lišil. Přitom ale svou tvorbou nechtěl uspokojovat komerční vkus a estetické představy měšťácké společnosti, která byla uměním leptu okouzlena: „*Měšťáci tento uhlazený lept zbožňují, zdá se jim barevný.*“³⁵⁷ Rops považoval techniku zdokonaleného leptu za novou cestu, již je třeba prosadit i v Belgii. Proto chtěl zkušenosti, jichž nabyl experimentováním s grafickými technikami, přenést z Paříže a úspěšně je uplatnit i ve své rodné zemi. 4. prosince 1869 založil v Bruselu *Société Internationale des Aquafortistes*. Idea vzniku společnosti se rodila již od roku 1865. Vzorem a předlohou se mu stala *Société des Aquafortistes* založená v Paříži v roce 1862 s cílem bojovat za svobodné umění a proti intenzivnímu vzestupu fotografie. Členem *Société des Aquafortistes* se Rops stal v roce 1865. V úmyslu založit novou společnost jej podporoval amatérský leptař Théodore Hippert a také tiskař François Nys, jenž přinesl do Belgie nové technické postupy, které si osvojil v pařížském ateliéru Augusta Delâtre. Po počátečních neúspěších společnost byla založena. V roli předsedy vystupoval Rops, pozici tajemníka zastával Hippert a pokladníkem byl Camille Van Camp. K členům společnosti dále patřili Louis Artan, Eugène Smits nebo Jules Goethals.

Société Internationale des Aquafortistes si vytkla záměr rozvíjet a rozšiřovat techniku leptu.³⁵⁸ Tento ambiciózní projekt spjatý s úsilím o mezinárodní působnost a obchodní aktivity podporoval moderní umění a povzbuzoval uměleckou svobodu. Díky působení této společnosti byla zahájena spolupráce grafiků a zejména leptařů v tuzemsku i zahraničí.³⁵⁹ Šíři

³⁵⁶ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, Paris, 12 avril 1870. Collection Baron Benoît de Bonvoisin, n°54.

³⁵⁷ Lettre de Rops à Théodore Hannon, 11 juillet 1876. Université catholique de Louvain-la-Neuve 23, Chr 85.

³⁵⁸ Catherine Méneux, *La magie de l'encre: Félicien Rops et la Société internationale des aquafortistes (1869–1877)*. [Anvers], Pandora, 2000.

³⁵⁹ Evanghélia Stead, Gravures textuelles: un genre littéraire, *Romantisme* 118, 2002, s. 113–132.

záměru vyjádřil Rops tímto konstatováním: „*Zde začíná práce pro giganty.*“³⁶⁰ Ve skutečnosti ale šlo o sdružení belgických, holandských a francouzských umělců. Společnost si za svůj cíl stanovila vytváření a publikování leptů a organizování výstav. Alba provedená v leptu byla uveřejňována v časopisech *L'Art universel* a *Journal des arts*. První album společnosti vyšlo v roce 1875 a na jeho vzniku se výrazně podílel i sám Rops. „*Album vzniklo díky jeho iniciativě a neudělal toho málo, neboť za publikací těchto listů se skrývá celá organizace, kterou naplánoval a uvedl v praxi.*“³⁶¹ Poté, co se Rops v roce 1874 usadil v Paříži, byl zvolen nový výbor společnosti, došlo k přepracování stanov a také k přijetí nových členů. V roce 1876 zorganizovala společnost v Bruselu *Exposition universelle d'eaux-forte* v *Cercle artistique et littéraire*. Výstava spojila belgické i zahraniční umělce, jakož i nakladatelské domy – pařížský Veuve Cadart a bruselský Van Gogh. Jelikož se však setkala s nepochopením publika a finančními těžkostmi, své aktivity společnost ukončila již v roce 1877. Úsilí, jež vyvíjela ve věci využívání nových technik leptu v knižní kultuře, nelze považovat za zbytečné, neboť Rops dokázal zformovat v Belgii generaci leptařů a současně se zasloužil o obnovu knižního umění: „*Měl by se vyprávět tento heroický příběh mistra, který se snažil prosadit lept v zemi oddané k tradiční rytině.*“³⁶² Za dobu existence společnosti zaučil a ovlivnil různé umělce, například Charlese de Gravesandea, Théa Hannona, Maurice Bonvoisina nebo Adriena de Wittea.

Ropsova grafická alchymie

Rops oceňoval výhody umělecké grafiky, s níž se kromě sériovosti pojí i spontaneita, svoboda a volnost. Neustále zdokonaloval grafické techniky a dlouhodobě se věnoval jejich výzkumu. Průběh a výsledky všech experimentů si důsledně zapisoval a dokumentoval až do své smrti. Jeho práce s grafikami byla srovnatelná s prací středověkého alchymisty, který transmutuje prvky. Namísto přeměny kovu ve zlato však Rops proměňoval kresbu v grafický list. Uplatňoval širokou paletu grafických technik od leptu, akvatinty a heliogravury až po vernis mou. V korespondenci se se svými radami a poznatky obracel na tiskaře. Na okraje obtahů si také poznamenával průběh vzniku a výsledný stav grafického listu. Tyto nápisy nebo kresby mohou být vnímány jako otisk mistra, a proto dílu udělují statut originality.

³⁶⁰ Lettre de Rops à Théodore Hannon, 25 décembre 1876. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 26.

³⁶¹ *L'Art universel* 3, 15 mars 1875, s. 23.

³⁶² Oscar Roelandts, *Étude sur la Société libre des beaux-arts*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935, s. 70.

Techniku heliogravury si Rops osvojoval pozvolna a zpravidla užíval retuš. „*Jakmile budu mít první signální archy, jeden vám pošlu. Nikdy netisknu signální archy heliogravury, dokud nejsou zcela retušované a na jejich lemu není náčrtek.*“³⁶³ Prostřednictvím akvatinty se postupně dostal k technice vernis mou: „*A tak jsem se úplně přirozeně, tmavým způsobem, dal na akvatintu, a na tuto úžasnou techniku vernis mou*“³⁶⁴ Výzkumy vernis mou však Ropse nejvíce trápily. „*Loterie vernis mou!*“³⁶⁵ Sám tuto techniku zdokonalil tím, že místo tvrdého krytu nanесl na kovovou desku měkký krycí lak. Nové a zásadní výzkumy provedl poté, co potkal chemika a svého pozdějšího žáka a učeníka Armanda Rassenfosseho (1862–1934). Jejich diskuse o ideální podobě vernis mou a její výzkumy vyústily v transparentní verzi této grafické techniky, již pojmenovali *ropsenfosse*.³⁶⁶ V roce 1889 byl technikou *ropsenfosse* vytvořen první grafický list a v roce 1894 Rops popsal její postup a etabloval její označení.

Ropsovo působení v uměleckých skupinách a rozvoj moderního umění v Belgii

Rops se v roce 1868 podílel na založení umělecké společnosti *Société libre des Beaux Arts*, která sehrála významnou roli ve formování a prosazení realismu v Belgii³⁶⁷. Estetiku realismu prosazovali již tvůrci přispívající do časopisů *Uylenspiegel* a *Atelier libre Saint-Luc*. Někteří z jejich přispěvatelů – a také členové společnosti *Société Internationale des Aquafortistes* – se znovu setkali ve sdružení *Société libre des Beaux Arts*. Působili zde umělci jako Louis Artan, Eugène Smits, Camille van Camp, Charles De Groux nebo Constantin Meunier.³⁶⁸ „*Za iniciativu pro vydání naší publikace vděčíme malbě, malířům, kteří založili Société libre. Právě proto je její místo zde; ale nikoli pouze zde: umělecké hnutí ve všech svých vyjádřeních, to je doménou Art libre.*“³⁶⁹ Společnost se dokonce pokusila založit večerní akademii. První výstava proběhla ještě v roce založení v *Galerie du Roi*, v prostorách nad redakcí periodika *La Chronique*. Kromě belgických umělců zde byla vystavena díla francouzských realistů, například Gustava Courbeta a Jean-Françoise Milleta. Tři výstavy proběhly v roce 1872 –

³⁶³ Lettre de Rops à Edmond Deman, s.l., 28 février 1895. Musée provincial Félicien Rops, L. 27.

³⁶⁴ Lettre de Rops à Auguste Delâtre, 15 novembre 1886. In Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998, s. 105.

³⁶⁵ Lettre de Rops à Armand Rassenfosse. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, II 6957 (19), 1890 I.

³⁶⁶ Joris-Karl Huysmans, L'œuvre érotique de Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896.

³⁶⁷ Období, kdy se v Belgii prosazoval realismus, lze vymezit lety 1851 až 1881.

³⁶⁸ Sylvie Mazarak, *L'Art nouveau: passerelle entre les siècles et les arts*. Bruxelles, Editions Racine, 2006.

³⁶⁹ Notre Programme, *L'Art libre* 2, 1 janvier 1872, s. 3

v květnu v Hôtel d'Assche a v Cercle artistique et littéraire v Bruselu, poslední v srpnu v Blankenberghe.³⁷⁰

15. prosince 1871 se členové *Société libre des Beaux Arts* rozhodli založit časopis *L'Art Libre: revue artistique et littéraire* (1871–1873).³⁷¹ Tento časopis se snažil prosazovat antiklerikální a liberální hodnoty i péči o kulturní dědictví a historické tradice. Louis Dubois zde prostřednictvím svých textů formuloval teoretické principy realismu v Belgii. Rops, který se také podílel na založení tohoto periodika, zde působil jako zprostředkovatel mezi spisovateli a umělci nové generace: „*Já jsem také založil magazin: Art Libre. A pode mnou skončily tři časopisy! Člověk si v nich nevysloužil nic než pohrdání čtenářů, je ale nezbytné doufat v to nejlepší a užívat si té radosti, že těm nabubřelcům říkáme, co si myslíme; to potěšení zabořit do křesel Akademiků připínáček špičkou vzhůru – aby je píchnul do mozku! Vždy jsem věřil, že je v každém uměleckém směru žádoucí, aby se objevil nový směr, byť by nebyl tak dokonalý jako předchozí, podobně jako je nový plášť, sice místy špatně střížený, hodnotnější než staré hadry ze zlata, kdysi nádherné, teď ale obnošené a děravé po tom, co je nosilo šest generací Roisů.*“³⁷²

V roce 1873 vzniká časopis *L'Art universel*, který o dva roky později následoval *L'Artiste*.³⁷³ Rops vytvořil titulní stranu *L'Art universel*, kde ztvárnil motto *Naturalisme, Modernité* (Naturalismus, modernita).³⁷⁴ Šlo o vyjádření programu revue, která se prostřednictvím textů Edmonda Goncourta a Joris-Karla Huysmanse nebo Henryho Céarda stala nositelem francouzského naturalismu. Revue otevřela prostor umělecké kritice a vymezení uměleckých směrů a diskutovaných žánrů, například moderní krajinomalby: „*Krajinomalba byla naší kořistí, v těch smutných časech, které nás svíraly, jsme zde byli průkopníky nového umění a jakési skutečné modernity.*“³⁷⁵ V roce 1875 se však Rops, Meunier, Artan a další členové *Société libre des Beaux Arts* rozešli, aby se následně znovu setkali v rámci nového sdružení *La Chrysalide*, které zorganizovalo salony v letech 1876, 1878 a 1881. Pro první salon tohoto sdružení, jenž zahajoval 3. listopadu 1876, vytvořil Rops pozvánku. Je zde ztvárněna kukla, z níž se líhne motýl s rozpínajícími se křídly. Vedle kukly poletují další rozverní motýli. Vnášejí se nad rakví, která má tvar mumie a je opatřena

³⁷⁰ Catherine Méneux, *La magie de l'encre: Félicien Rops et la Société internationale des aquafortistes (1869–1877)*. [Anvers], Pandora, 2000.

³⁷¹ *ibid.*

³⁷² Lettre de Félicien Rops à Édouard Dujardin, Paris, 25 juin 1886. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, ML 00026/0175.

³⁷³ Periodikum *L'Art universel* ukončilo svou činnost v roce 1876 a *L'Artiste* v roce 1880.

³⁷⁴ Yves Chevrel, *Le Naturalisme en question. Actes du Colloque tenu à Varsovie (20–22 septembre 1984)*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1986.

³⁷⁵ X.X., Salon de Paris, *L'Art universel* 11, 1873, s. 97.

nápisem *Pictura academica* (Akademická malba). Její pozadí doplňují symboly zmaru – pavouk a pavučina.³⁷⁶

Rops se výrazně podílel na cirkulaci myšlenek mezi Francií a Belgií. Plného ocenění se mu ale dostalo až o několik let později, zejména prostřednictvím dalších belgických časopisů *La Jeune Belgique* (1881–1897) a *L'Art moderne* (1881–1914). *La Jeune Belgique*, již vedl Max Waller (1860–1889), podporovala tři myšlenky blízké Ropsově životní filozofii – princip elitářství, odmítnutí institucionalizovaných a akademických konvencí a estetický přístup k umělecké tvorbě založený na originálním autorském zpracování tématu. Rops byl dokonce požádán o zhotovení frontispisu *La Jeune Belgique*, jehož zpracování však ironicky odmítl: „*Ale já už nejsem leptista, drahý Wallere, stal jsem se tatérem.*“³⁷⁷ Redaktoři *L'Art moderne* – Edmond Picard (1836–1924) a Octave Maus (1856–1919) – výrazně přispěli k tomu, že Rops došel v Belgii uznání. Upozornili na to, že dokázal přemostit dvě generace a účastnil se rozvoje uměleckých kontaktů mezi Bruselem a Paříží.³⁷⁸ *L'Art moderne* položila i základy nové etapy belgického umění, která souvisela s projevy impresionismu a symbolismu. Maus navíc v roce 1883 založil belgickou skupinu *Les Vingt*. Ta Ropse vyzvala k tomu, aby své dílo vystavil na jejím prvním, zahajujícím salonu v roce 1884. O totéž byl požádán i v letech 1886, 1887, 1888, 1889 a 1893. Jejím oficiálním členem se stal v roce 1886. V letech 1896 a 1897 vystavoval i na salonech další belgické skupiny *La Libre Esthétique*, kterou v roce 1894 v návaznosti na *Les Vingt* založil Maus. Úctu vůči Ropsovi a poctu jeho odkazu vyjádřila posmrtná retrospektivní výstava, již tato skupina uspořádala v lednu 1899.

Duch časopisu *Uylenspiegel*, jež Rops uvedl na svět, však v Belgii žil ještě dlouho po jeho smrti. Poctu tomuto umělci vzdal i belgický malíř a grafik Amédée Lynen (1852–1938), vydavatel satirického časopisu *Le Diable au corps*. Rops byl pro něho „*ten, který v dnešní době svým vtipem a perem tolik bojoval v časopise Uylenspiegel.*“³⁷⁹ Dva roky nato v roce 1895 však musel Lynen vydávání svého časopisu ukončit. Možná právě proto na posledním čísle *Le Diable au corps* symbolicky ztvárnil rakev, na níž uvedl nápis *Uylenspiegel*.

³⁷⁶ Véronique Leblanc, *D'art, de rimes et de joie. Lettres à un ami éclectique. Correspondance de Félicien Rops à Théodore Hannon, 1875–1887*. Province de Namur, Service de la Culture, 1996.

³⁷⁷ Lettre de Rops à Max Waller, Buffalo, 20 octobre 1887, *La Jeune Belgique* 10, février 1891, s. 110.

³⁷⁸ Paul Aron, Un pays de peintres, in Paul Aron ed., *La Belgique artistique et littéraire: Une anthologie de langue française 1848–1914*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1997, s. 125–257.

³⁷⁹ *Le Diable au corps* 47, 3 décembre 1893.

Usazení se v Paříži

Rops jako malíř moderního života

*„Stal jsem se natolik Pařížanem, tak jsem načichl tou atmosférou pohybu, šílené práce, nových, nabubřelých myšlenek, při kterých mé nervy zpívají a tančí radostí, že před sebou mají úkol zvednout se.“*³⁸⁰

Během průběžných návštěv Paříže navazoval Rops nové a současně udržoval již existující osobní, obchodní i umělecké kontakty. Zvýšenou pozornost věnoval kontrole stavu plnění svých zakázek a možnosti jejich dalšího rozšíření. Paříž již pro něj nepředstavovala pouze mekku umění, ale postupně se proměnila v místo přátelských setkání a bohatého společenského života. Do roku 1874 je však obtížné detailně a systematicky zaznamenat Ropsův kyvadlový pohyb mezi Paříží a Bruslem, Bruslem a Namurem, Namurem a Thozée. V Belgii toužil po Paříži, za pařížských pobytů zase tesknil po veslování v loďce *Brunette*. V Namuru i Bruslu vedl poměrně spořádaný život, ale každou návštěvou Paříže jako by uzavřel pakt s ďáblem. Jeho výtvarná tvorba i osobní život zde získaly novou a svěží dimenzi. Díky pařížskému prostředí plnému literátů, umělců a nakladatelů mohl neustále zdokonalovat své výtvarné mistrovství, neboť *„stejně jako druhý Faust, také on při příjezdu do Paříže zaprodal svou duši ďáblu.“*³⁸¹ Paříž zároveň sloužila jako katalyzátor Ropsových lásek a milostného života. *„Láska k ženám, stejně jako Pandořina skříňka, obsahuje všechny bolesti života, které jsou ovšem zabaleny do zlatých listů a jsou natolik barevné a provoněné, že člověk nikdy nemůže zalitovat jejího otevření.“*³⁸²

Významným zlomem počáteční fáze Ropsova pobytu v Paříži byl rok 1868. Tehdy vytvořil ilustraci ke knize *Manette Salomon*, jež byla dílem průkopníků francouzského naturalismu, bratrů Edmonda a Julesa de Goncourtových. První podnět jejich spolupráce je však datován již do roku 1866, kdy Ropse vyzvali k ilustraci knihy *Loreta* (La Lorette). Spisovatelé se s Ropsem dlouho osobně neznali. Setkali se teprve v roce 1873. Ropsovu pozornost a zájem o spolupráci vzbudil až jejich román *Manette Salomon*. K druhému vydání tohoto literárního díla vytvořil ilustraci: *„Chtěl bych vám poděkovat za potěšení, které jsem pociťoval při četbě vaší krásné knihy Manette Salomon. Dovoluji si vás požádat, abyste přijal*

³⁸⁰ Lettre de Rops à Léon Dommartin, 31 Octobre 1883. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, II 6655 (7) 468.

³⁸¹ Camille Lemonnier, *Études sur quelques artistes originaux: Félicien Rops*. Paris, H. Floury, 1908, s. 56.

³⁸² Jean-Pierre Babut du Marès, *Félicien Rops*. Ostende, Erel, 1971, s. 39.

*mou Pařížanku, kterou vám zasílám. Nevím, zda je dobrá nebo špatná, ale vytvořil jsem ji s upřímností (...) Pokusím se znovu ilustrovat Lorettu, neboť to, co jsem vytvořil, je tak bídné, že ani nemám odvalu zaslat vám zkušební archy prvních tří obrazů.*³⁸³ Ztvárněná Manette Salomon [24], označovaná také jako *Pařížanka*, je odrazem Ropsova vnímání pařížského moderního života: „*Pařížský večer získal na půvabech, tajnostech a lásce, korzující ženy s rukama plnými květin a v empírových, v pase stažených šatech vypadají jako na japonských obrazech; a oči obtažené indickou tuší je v pološeru náměstí dělají ještě cizokrajnějšími. (...) Musíš přijet, chci, abys přijel příští rok v květnu. To je ta pravá Paříž.*“³⁸⁴ Rops ztvárnil Manette Salomon oděnou v dlouhé nadýchané sukni a tmavém živůtku. Noblesa oděvu, účesu ani rukaviček však nezakrývají tvrdý a přímý pohled moderní nezávislé ženy. „*A Rops je opravdu výmluvný, tím, jak maluje surový aspekt současné ženy, její ocelový pohled, a její zlou vůli proti muži, kterou neskryvá, nezatajuje, ale demonstrativně ukazuje v celé její osobě.*“³⁸⁵

V roce 1868 vytvořil Rops také olejomalbu *Spodina* (Les Bas-fonds) [25], která vykazuje řadu rysů, jež jsou charakteristické pro jeho umělecké vystižení vztahu muže a ženy. Na obraze je zachycen rozhovor stojícího muže a ženy před otevřenými dveřmi nočního podniku. Všechny individuální rysy muže, který má na hlavě klobouk a na sobě dlouhý šedozeleň plášť, jsou potlačeny plošně nanesenou narůžovělou barvou. Žena stojí k divákovi zády. Je oděná v dlouhé tmavé sukni a červeném vyzývavém živůtku, jehož barva koresponduje s rudou stuhou ve vlasech. Působivý barevný kontrast vytváří obnažená kůže ženiny šíje a zad, jež tvoří výrazný kontrast k červenému živůtku. Jednotlivé postavy Rops zachytil skicovitě s důrazem na obrazovou redukci. Přesto působí jako celek kompaktně a plasticky. Zobrazenému výjevu dodává dynamiku, půvab a energii ústřední ženská postava, již malíř dokázal ozvláštnit smyslnou křivkou těla a barevnými kontrasty šatů. Osobnost stojícího muže je naopak tlumenou barvou zcela potlačena. Poselství ztvárněného motivu dokreslují dvě další ženy zobrazené v otevřených dveřích. První z nich stojí a gestem i polohou těla vybízí ke vstupu do podniku, kde se lze oddávat radovánkám a neřestem. Druhá, podle barvy pleti patrně černoška, sedí na židli odevzdaně a pokorně čeká na svůj osud. Obě jsou připraveny a současně smířeny se svým osudem. Rops pravděpodobně ponechal toto své dílo úmyslně nedokončené. Je možné, že se zde pokoušel vyhledat vhodné výtvarné formy a

³⁸³ Lettre de Rops à Goncourt, Paris, rue Tronchet, 3 mars 1868. Bibliothèque nationale de Paris, Nouvelles Acquisitions françaises, 22474/289–290.

³⁸⁴ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998, s. 102–103.

³⁸⁵ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005, s. 59.

technické postupy, aby co nejlépe vyjádřil motiv a ideu svého díla. O tomto hledání výrazových prostředků svědčí například skicovitost figur, jíž se přibližuje malbám Honoré Daumiera z 50. let 19. století.³⁸⁶ Motiv olejomalby *Spodina* rozpracoval Rops také na dalších plátnech, například *Před plesem* (Avant le bal, kolem 1868). U *Spodiny* najdeme styčné plochy s tvorbou Édouarda Maneta, jehož styl je ale „*příliš rychlý a příliš ukvapený*“.³⁸⁷ Tento přístup k tvorbě odráží moderní citění, zobrazení přítomnosti, nový pohled na realitu a novou skutečnost. Pro moderního umělce bylo důležité, aby „*hledal všude míjivou, prchavou krásu přítomného života*“.³⁸⁸ Rops byl přesvědčen, že „*malíř musí jít s duchem doby, věřit, že musí malovat především charakter, pocit morálky, vášně a psychologický dojem té doby, před malbou zvyků a nepodstatných věcí. (...) ale život, moderní život... všude v salónu, na ulici, skutečný moderní život, který křičí, směje se, baví se, zabíjí, vystavuje se slunci pro své pozlátko a své hadry, své radosti a své bolesti, se svou nervózní a přetíženou fyziognoí, jež nenáleží nikomu jinému, kde se skrývají předsudky a spěšně uvádají růže*“.³⁸⁹

Ropsovo definitivní usazení v Paříži v roce 1874 doprovázely finanční problémy i osobní obtíže a těžkosti. „*Nacházím se v začarovaném kruhu. Nemohou ke mně chodit na návštěvu obdivovatelé ani vydavatel a nemůžu se ani předvést, když nemám ani to základní vybavení, přirozeně nepotřebuji nic přepychového, jen něco obyčejného a čistého. Už nemám přirozenou touhu namalovat obraz pro výstavu. Potřeboval bych modelky a objevily by se nezbytné výdaje, které si nemohu dovolit*“.³⁹⁰ V tomto ekonomicky složitém období se snažil prosadit v různých povoláních a učil se nová umělecká řemesla, například výzdobu na rypsech nebo rytbu na slonovinové truhličky. Současně trpěl odloučením od svého syna Paula: „*Před třemi měsíci jsem naposled políbil Paula, který mi už ani nepíše, a kterého Charlotta nechává, aby se ke mně choval, jako bych byl mrtvý*“.³⁹¹ Rops dokonce uvažoval o tom, že jediné možné východisko bude nový exil. Chystal se odjet do Londýna, ještě více se však klonil k New Yorku. „*Upřímně věřím, kamaráde, že koncem roku odjedu do New Yorku. Benassit tam je a žije tam. Tady jsem příliš blízko Belgie, je tu spousta Belgičanů, lidí ze Servais, Herman a Claes. Ničí mě to a jejich hloupé otázky mě přivádějí k zoufalství a nijak*

³⁸⁶ Zejména k jeho plátnu *My chceme Barnabáše* (Nous voulons Barabbas, 1852–1855).

³⁸⁷ Michael Fried, *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s*. Chicago, Chicago University Press, 1996, s. 575.

³⁸⁸ Charles Baudelaire, *Malíř moderního života*, in Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*. Praha, Odeon, 1968, s. 625.

³⁸⁹ Lettre de Rops à Edmond Picard, Paris, 18 mars 1878. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 631.

³⁹⁰ Lettre de Rops à Léon Dommartin, s.l.n.d. (Paris 74). Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles), Cabinet des Manuscrits, 6655 V 468 (9) 4.

³⁹¹ Lettre de Rops à Léon Dommartin, s.l.n.d. (Paris 74). Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles), Cabinet des Manuscrits, 6655 V 468 (9) 12.

*nezmírňují mé bolesti. Všechno mě to zneklidňuje, a Paříž mě proto děsí.*³⁹² Rops však chtěl získat věhlas a umělecké renomé. „*Pevně jsem se rozhodl, že vytvořím zásadní dílo pro bruselskou výstavu, pokud to tedy bude v mé moci. Takový je můj plán.*“³⁹³ Jeho nespokojenost souvisela nejen s pocitem nedostatku uznání, ale také s neschopností zakořenit a se steskem po rodné zemi. Proto se ještě roku 1888 pokusil publikovat vlastní memoáry pod názvem *Vzpomínky na vyhnanství* (Souvenirs d'un exilé).³⁹⁴

V roce 1877 dospěl s konečnou platností k přesvědčení, že jeho budoucnost je spojena s Paříží: „*Nyní si skutečně nemohu Paříž vynachválit. Přenesl jsem se přes to, ačkoli nový začátek byl těžký.*“³⁹⁵ Paříž si postupně zamiloval, i když si vedle jejích kvalit uvědomoval i její nedostatky. „*Je nezbytné, aby ten druhý bez rozpaků přijal její vlastní vůli, toleroval její nedostatky, přizpůsobil se jisté snobské nevázanosti. To vše poznamenává vnímání malíře, rytce, ilustrátora, umělce, který žije ve své svobodě.*“³⁹⁶ V Paříži vyhledal „*živý a nadšený umělecký život*“.³⁹⁷ Navštěvoval pařížské kavárny, kde se stal součástí uměleckého světa. V Café La Rochefoucauld jej potkával Degas, Francis Jourdain (1876–1958) i Henri Gervieux (1852–1929), v Café Guerbois na bulváru Clichy se zase vídal s Manetem. Rops byl také vyhledávaný host salonů Madame Adam, Godebski a Goncourt, kde oslňoval v diskusi. „*Měl zázračnou paměť. Budil dojem, že všechno četl. Byl fantastický.*“³⁹⁸ Paříž představovala místo, které podněcovalo jeho aspirace, ambice, povahu a touhu po svobodě. Ačkoliv se usadil v Paříži, udržoval i nadále kontakty s Bruselem, kam pravidelně zajížděl, zajišťoval si zde pracovní zakázky a účast v uměleckých skupinách, na výstavách i salonech.

Symbol moderního městského způsobu života představují v Ropsově díle prostitutky, jež zachycoval na různých místech – na ulici, bulváru, před barem, v nevěstinci nebo v privátním budoáru. Prostitutky byly součástí stálé nabídky pařížských zábavních lokálů a nočních barů, v nichž lidé, zejména bohatí měšťáci, vyhledávali rozmanitá dobrodružství.³⁹⁹ Rops se ve svém díle pokoušel podat vícerozměrný a polysémantický obraz života pařížských

³⁹² Lettre de Rops à Léon Dommartin, s.l.n.d. (Paris 74). Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, 6655 V 468 (9) 4.

³⁹³ Lettre de Rops à Léon Dommartin, s.l.n.d. (Paris 74). Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, 6655 V 468 (9) 4.

³⁹⁴ Patrick Roegiers, *Le mal du pays: Autobiographie de la Belgique*. Paris, Seuil, 2003.

³⁹⁵ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, s.l., 29 novembre 1877. Collection Baron Benoît de Bonvoisin.

³⁹⁶ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 81.

³⁹⁷ Lettre de Rops à Louis Dubois, 10 juillet 1877. Château de Thozée, Fondation Félicien Rops, CP 67.

³⁹⁸ Willy Koninckx, *Eloge de Rops: peintre, aquapastelliste, dessinateur, imagier, aquafortiste, pointe-séchiste, aquatintiste, taillandoucier, graveur en toutes manières, lithographe, synthétiste, frontispicier, épistolier, littérateur, féministe, gynécotomiste surpême, docteur ès roses, arboriculteur, botaniste, voyageur, vagabond, humoriste, prophète, visionnaire, anecdotier, paradoxeur, gascon du pays wallon*. Anvers, Ça Ira, 1933, s. 17.

³⁹⁹ Alain Corbin, *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France After 1850*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

prostitutek. Zobrazoval je nejen jako oběti alkoholu, bídy, zoufalství a pohlavních nemocí, ale také jako silné, dominantní, manipulativní a emancipované bytosti. Měl tendenci zachycovat prostitutky a frivolní ženy v roli objektu, zpravidla v popředí scény a ve středu pozornosti. Jejich obličej je tváří fiktivní ženy, která sugestivně a ostentativně pózuje, nastavuje, ukazuje a odhaluje své tělo. V Ropsově díle se postupně utvářela nová reprezentace ženy, *ropsienne* – mocná, dráždivá a roztoužená žena, fatální a uhrančivá kráska, která umožňovala demaskovat pokrytectví měšťácké společnosti a formulovat nové podoby žádostivosti, dychtivosti a obsese. Ikonografie *ropsienne* čerpala z pozorování moderního života a přispěla ke zrodu moderního obrazu femme fatale, jež představovala „*ozdobenou nahotu naší doby*.“⁴⁰⁰

Jednou z prvních prací, která v Ropsově tvorbě předznamenala téma prostitutek, byla litografie *Věk a svoboda* (*Âge et liberté*)⁴⁰¹, 1859). Již v tomto díle využil kompozici, kde je žena zachycena, jak stojí před lokálem, který vábí zákazníky svým vývěsním štítem. Na sklonku roku 1876 namaloval akvarel *Pijačka absintu* (*Buveuse d'absinthe*). Týž motiv pojednal už v roce 1869, tenkrát ovšem v heliogravúře [26]. Modelem mu byla „*dívka zvaná Marie Joliet, která každý večer přicházela opilá na bál Bullier a pohlížela – dvěma očima umírající*.“⁴⁰² Tvář ženy-pijačky se vyznačuje až fyziognomickou analýzou.⁴⁰³

„Přestože byla takto, duše zatracená,
přibitá k pilíři bálu;
barevný přízrak, při horečném tanci
vrhaje svůj poslední pohled.

(...)

*Chtíč vykotlal toto bledé tělo,
hrůza pohledět na jeho strnulost;*

⁴⁰⁰ Bruno Centorame, *Les illustrateurs de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly: Buhot, Rops, Kubin, Alastair*. Cherbourg-Octeville, Isoète, 2008, s. 76.

⁴⁰¹ Publikována v *Le Grelot-Charivari belge*, 4 septembre, 1859.

⁴⁰² Erastène Ramiro, *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris, Conquet, 1887, s. 6.

⁴⁰³ Degas a další umělci byli ovlivněni fyziognomickými studiemi a evolučními teoriemi. Vlivným se stalo čtyřsvazkové dílo *Fyziognomické fragmenty k podpoře lidského poznání a lásky k lidem* (*Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 1775–1778), které sepsal švýcarský básník a teolog Johann Gaspar Lavater (1741–1801). Podle Lavatera obličej vypovídá o celém těle, neboť oblast čela až k obočí zrcadlí rozum, nos a tvář zobrazují morální a citový život a ústa i brada ilustrují animální život. Podobný dopad zaznamenalo i dílo britského přírodovědce Charlese Darwina *Výraz emocí u člověka a u zvířat* (*The Expression of Emotions in Man and Animals*, 1872).

*její rty byly pokrouceny pomalým smrtelným zachroptěním;
že i samy dívky z toho měly strach!*

*Je jí dvacet let. – Z jejího vysíleného těla se stala troska;
mysl, která poslední jí ještě sloužila, už se také ztrácela
ve snu poblouzněném hrůzostrašným tancem,
přelud zeleného jedu!*

*Již temné síly vyhlížejí svoji ohydnou kořist.
Dražba prodavačky lásky;
své tělo nabízela všem
a svoji duši upsala d'áblu!*⁴⁰⁴

Ropsova *Pijačka absintu* je zobrazena jako mladá, mondénně oblečená žena stojící před vchodem do lokálu. Levým ramenem se opírá o jeden ze dvou žlutohnědých sloupů, na němž je umístěn reklamní nápis. Ačkoli hledí upřeně přímo na diváka, její pohled je prázdný a vypovídá o bezútěšnosti a nuznosti životního osudu. Obličej zvýrazňují pootevřené rty a ostře řezané a vystouplé lícní kosti.⁴⁰⁵ Levou ruku má spuštěnou podél těla a pravou zapřenou v bok. Tento pohyb ruky a motiv potenciálního konce Rops předznamenal již v roce 1866 v suché jehle s názvem *Mors syphilitica*. V tomto díle také zobrazil ženu s výraznými očima a otevřenými ústy. Za její vyzábělé a zubožené tělo zde navíc umístil kosu, symbol smrti.⁴⁰⁶ *Mors syphilitica* stojí mlčky ve veřejných dveřích, paže odhalené, hrud' nahou. Díla *Pijačka absintu* a *Mors syphilitica* zahrnují symptomy neurotické moderny a stigmata zla, jimiž jsou sex a alkohol. S motivem ženských polopostav se setkáme i v dalších Ropsových dílech, například na kresbě *Bída* (Dèche, 1882) nebo na rytinách *Žena s lorňonem* (Femme au lorgnon) a *Stávka* (La Grève⁴⁰⁷).

V roce 1877 Rops dokončil akvarel *Hádka* (L'Attrapage⁴⁰⁸) [27], který zachycuje, jak „velká d'áblice schází po schodišti Café Anglais a dohaduje se s jinou d'ablicí.“⁴⁰⁹ Na akvarelu je ztvárněn spor dvou koket oděných ve večerních robách, jemuž užasle a zvědavě přihlíží širší společenské publikum. Jde o reflexi moderního pařížského života, přičemž

⁴⁰⁴ Henri Lisse, *L'Art libre*, 1 mars 1872, s. 89.

⁴⁰⁵ Antropometrické měření prostitutek provedl italský lékař a kriminolog Cesare Lombroso (1835–1909), který soudí, že je jsou pro ně typické vystouplé lícní kosti nebo výrazné oční důlky.

⁴⁰⁶ Karl S. Guthke, *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

⁴⁰⁷ Rytina je uváděna také pod názvem *Uhlířka* (La Charbonnière).

⁴⁰⁸ Kritika akvarel označovala názvem *L'Attrapade*, zatímco Rops jej v korespondenci uváděl jako *L'Attrapage*.

⁴⁰⁹ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, s.l., 29 novembre 1877. Collection Baron Benoît de Bonvoisin.

záměrem zde bylo narativní ztvárnění teatrálního společenského skandálu. Rops v tomto akvarelu zachytil barevné kontrasty šatů a interiéru v kontextu dynamiky pohybu těl hlavních protagonistek i přihlížejících aktérů.

V polovině 70. let Rops dospěl k názoru, že se jeho kresby neprodávají tak, jak původně očekával. Z finančních důvodů proto zvažoval, že zvýší svou produkci v oblasti olejomalby, což dokládá dílo *Oznámení exekutora* (*L'Avertissement de l'huissier*, 1877). Brzy se ale situace změnila a Rops začal dostávat stále lukrativnější zakázky od pařížského vydavatele Alphonse Lemerrea (1838–1912), jenž byl náročný ve svých požadavcích a vyžadoval exkluzivitu uměleckého ztvárnění. K autorům, jež Lemerre vydával, patřili například Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine nebo Albert Glatigny. Někteří z nich později spojili své knihy s Ropsovým jménem. „*Běda! Už nejsem svobodný umělec, kterého jsi zna. Jsem negr, nájemný lancknecht, feláh, Lemerrův muž. Tomuto vyděrači lidských bytostí jsem se na tři roky zaprodal notářsky ověřenou smlouvou, a to výměnou za trochu slávy a něco peněz a kvůli jeho závazku, že mě nechá ilustrovat kompletního Musseta a Huga.*“⁴¹⁰ Rops si stanovil výdělek dvacet tisíc franků za rok, aby mohl zaplatit všechny dluhy. Lemerrovou zásluhou si zajistil nejen ekonomický zisk, nýbrž i uznání v uměleckém a literárním prostředí. Ropsova imaginace a talent navíc oslovily široké spektrum umělců ze starší i mladé generace francouzských spisovatelů. Jeho dílo začalo docházet k uznání a čím dál tím více doprovázelo literární produkci naturalistů, symbolistů i dekadentů.

⁴¹⁰ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, s.l., 1^{er} mars 1876. Collection Baron Benoît de Bonvoisin.

Ropsovy švadlenky

„Fély přijed': protože naše tváře musí být růžové, naše ramena kulatá, naše nadra nesmí ochabnout, když se tiskneme k tvému srdci – to je náš cíl!!!“⁴¹¹

Novou dimenzi vneslo do Ropsova osobního života setkání se dvěma pařížskými švadlenkami. Byly to sestry Dulucovy – sedmnáctiletá Léontine (1849–1915) a patnáctiletá Aurélie (1852–1924).⁴¹² Rops se s nimi setkal v roce 1869 během jedné nedělní plavby na člunu po Seině mezi Chatou a Bougival. Švadleny se staly jeho celoživotní inspirací i životními družkami. Vnímal je jako bohyně lásky a věčného mládí, Venuši a Hébé, které *„Jsou a budou: vždy těmi nejpočestnějšími a nejpůvabnějšími stvořeními na světě.“⁴¹³* Do Ropsova života dokázaly vnést šarm, útěchu, radost, dobrou náladu a zdravý životní styl. Jejich důvtip a upřímnost proměnily Ropse v lepšího a pozitivnějšího člověka. Od chvíle, kdy se v roce 1874 natrvalo usadil v Paříži, s nimi až do své smrti sdílel domácnost. V roce 1872 mu Léontine porodila dceru Claire, z níž vyrostla *„velká dívka, která má všechny dobré vlastnosti po své matce a tetě a která podědila jejich veselost! (...) když není co dělat v ateliéru, tráví svůj čas vytvářením karikatur...“⁴¹⁴* Ze spojení s Aurélií se v roce 1892 narodil syn Jacques, po několika dnech však zemřel na embolii.⁴¹⁵

Z podnětu Světové výstavy v Paříži, která představovala příslib obchodu a zahraničních obchodních klientů, začaly v roce 1867 sestry Dulucovy podnikat v oblasti módního návrhářství a výroby oděvů. Profese švadleny byla v 19. století považována za typicky ženské zaměstnání, za nímž následovala korzetářka a modistka.⁴¹⁶ Rops nejenže pro jejich oděvní podnik vytvářel módní návrhy, reklamní vývěsky a viněty, ale také – a to především – pro něj zajišťoval zahraniční obchodní kontakty [28]. Kromě toho si pečlivě zaznamenával materiály, barvy a doplňky. Pozvolna se měnící adresy místa působnosti podniku svědčí o jeho komerčním vzestupu. Ve skromných počátcích svého podnikání sídlily švadlenky v prvním patře bytu na adrese Rue Mosnier 17, kde platily nájemné ve výši 600

⁴¹¹ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Hoffmanns Verlag, 1984, s. 141.

⁴¹² Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

⁴¹³ Lettre de Rops à Léon Dommartin. In Olivier Salazar-Ferrer, *Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Rops à Jean d'Ardenne, 1870–1887*. Marseille, Musée Rops et revue Agone, 1994, s. 45.

⁴¹⁴ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 176.

⁴¹⁵ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998.

⁴¹⁶ Charles Marie Joseph Turgeon, *Le féminisme français I: L'émancipation individuelle et sociale de la femme*. Paris, Larose et Tenin, 1902.

franků. Klientelu tvořila Opéra Garnier. Čtvrť obývali také mladí malíři, kteří kolem ulice ležící cestou na Place de Clichy směřovali na Montmartre, případně v ní organizovali vlastní výstavy. Mimoto tudy proudili cestující z nádraží Gare Saint-Lazare. V blízkosti podniku, v Rue de Saint-Petersbourg, měl v letech 1872 až 1878 ateliér Manet.⁴¹⁷ Od roku 1875 podnik Duluc stále více prosperoval, jak ostatně dokládá skutečnost, že měl deset zaměstnankyň. Další klientelu mu zajistila i Světová výstava pořádaná v roce 1878.

V roce 1880 podnik přesídlil do domu číslo 76 v Rue Richelieu, kde nájemné činilo 2 500 franků. Sestry Dulucovy nejdříve obývaly velký byt ve 4. patře a rok poté budovu ve dvoře. Ropse těšilo, že firma jeho přítelkyň sídlí v obchodní ulici, kde se nacházely prodejny a hotely, které přitahovaly význačné zákazníky. Módní kolekce a oděvní návrhy švadlen Dulucových zahrnovaly jak plesové kostýmy, tak šaty denní potřeby pro mladé dívky. Výrobky svého podniku, jež se zpravidla zakládaly na jednoduchých kontrastech barev a na užití krajek, pásků a přezek, prezentovaly v soudobém periodiku *Revue de la mode*.⁴¹⁸ O obchodním úspěchu firmy svědčí i to, že si zde v tomto období nechávala šít oděvy například polská herečka Helena Modjeska.⁴¹⁹ V roce 1884 se švadleny přestěhovaly na Avenue de Grammont 19, a to do luxusního bytu za nájemné ve výši 8 000 franků. Patřil k němu i obchod a také salon obložený dřevem a opatřený nástropní malbou [29].⁴²⁰

Rops, jehož prosperita podniku těšila, uskutečnil několik zahraničních obchodních cest. Na podzim roku 1887 dokonce podnikl cestu po Spojených státech a Kanadě s cílem zmapovat možnosti další obchodní expanze na americký trh. V roce 1889 byla z jeho podnětu v centru New Yorku, na adrese Fifth Avenue 614, založena firemní pobočka Rockwell et Duluc. Radost z proniknutí na západní trh vyjadřují Ropsova vlastní slova: „*prosperita je tady*.“⁴²¹ Sestry Dulucovy si vytvořily pevnou pozici mezi úspěšnými pařížskými podniky, které zaměstnávaly více než stovku pracovníků, podobně jako módní salony a domy Worth, Morin-Blossier, Redfern nebo Paquin.⁴²²

⁴¹⁷ Françoise Cachin, Charles S. Moffett, *Manet: 1832–1883. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 avril–1er août 1983, Metropolitan museum of art, New York, 10 septembre–27 novembre 1983*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.

⁴¹⁸ Françoise Tétart-Vittu, Des menus-plaisirs au studio de couture, in Françoise Tétart-Vittu ed., *Le Dessin sous toutes ses coutures : croquis, illustrations, modèles 1760–1994. Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, 27 avril–13 août 1995*. Paris, Paris-Musées, 1995, s. 25–39.

⁴¹⁹ Marion Moore Coleman, *Fair Rosalind: The American career of Helena Modjeska*. Cheshire, Cherry Hill Books, 1969.

⁴²⁰ Françoise Tétart-Vittu, Des menus-plaisirs au studio de couture, in Françoise Tétart-Vittu ed., *Le Dessin sous toutes ses coutures : croquis, illustrations, modèles 1760–1994. Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, 27 avril–13 août 1995*. Paris, Paris-Musées, 1995, s. 25–39.

⁴²¹ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 171.

⁴²² Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

Ropsovy pařížské ateliéry

„*Práce!!! Směle k dílu.*“⁴²³

Po příjezdu do Paříže využíval Rops ateliér v Rue Bac na levém břehu Seiny. Děлил se o něj se svým krajanem, malířem Louisem Artanem. Ateliér ani čtvrt', v níž se nacházel, jej ale neuspokojovaly, a proto se rozhodl usadit v bohaté čtvrti Ternes v blízkosti parku Monceau. Tato čtvrt', již se říkalo Nový Řím, se mezi umělci těšila oblibě. Rops oceňoval její výhodnou polohu i příslib umělecké inspirace, jejíž skýtala: „*Je to opravdu příležitost.*“⁴²⁴ V listopadu 1879 se tedy usadil na pravém břehu Seiny v Rue Labie. Ve čtvrti Ternes však sídlili také akademičtí umělci, kteří stáli v opozici k umělcům ze čtvrti Nové Athény – periferii Montmartru, kde si zřizovali své ateliéry impresionisté a raní modernisté, jako například Édouard Manet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro a později Henri de Toulouse-Lautrec. V roce 1880 si Rops zařídil ještě jeden malý ateliér na Rue Richelieu: „*Hodně pracuji. Zařídil jsem si malý ateliér s tiskárnou v ulici Richelieu. Velký ateliér mám v ulici Labie, aspoň tohle funguje.*“⁴²⁵ V roce 1881 ateliér v Rue Labie opustil a zařídil si nový, tentokrát v Rue Drouot. Podle Ropse každý nový ateliér přinášel tvořivou změnu, byla to „*výměna krunýře, jako u koryšů.*“⁴²⁶ V roce 1884 začal v souvislosti se změnou sídla své domácnosti pracovat v Rue Grammont: „*Léontine a všichni ostatní příslušníci domácnosti se 1. ledna 1884 usazují v čísle 19 na Rue Grammont. Já mám číslo 21, jak jsem ti říkal. Domy jsou propojeny – mám tam ateliér, trochu menší než ten na Rue Drouot 17, ale velmi příjemný. Bude to skvělé pro práci.*“⁴²⁷ V květnu 1889 si však pronajal ateliér na náměstí Place Boieldieu, tedy přímo v srdci Paříže a uměleckého života.⁴²⁸ Svůj poslední pařížský ateliér si vybudoval v roce 1894 na Rue Marché des Blancs Manteaux ve čtvrti Marais.⁴²⁹ Ačkoliv byl Rops nadšený velikostí jeho interiéru i působivým výhledem, odpuzovala jej lidnatost této čtvrti. V tomto období již ale jeho tvořivost a výtvarná imaginace pozvolna vyhasínala a žádné další výrazné dílo zde již nevytvořil.

⁴²³ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 125.

⁴²⁴ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, Paris, 8 mai 1877. Collection Baron Benoît de Bonvoisin.

⁴²⁵ Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, Namur, le 17 février 1880. Collection Baron Benoît de Bonvoisin.

⁴²⁶ Lettre de Rops à Lén Conquet, Paris, 8 mai 1889. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops I. – VII*. Limai, 1942, s. 34.

⁴²⁷ Olivier Salazar-Ferrer, *Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Rops à Jean d'Ardenne, 1870–1887*. Marseille, Musée Rops et revue Agone, 1994, s. 59.

⁴²⁸ Camille Lemonnier, *Études sur quelques artistes originaux: Félicien Rops*. Paris, H. Floury, 1908.

⁴²⁹ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998.

Spolupráce s belgickými nakladateli

„Lept je sluneční paprsek, jenž dopadl z krásného nebe a zachytil se v mědi proto, aby rozhněval fotografie.“⁴³⁰

Poté, co se Rops usadil v Paříži, několik let velmi intenzivně spolupracoval s vlivnými pařížskými nakladateli, pro něž ilustroval četné publikace. I nadále však udržoval vztah s Belgií, kde mu pobyt ve Francii a spolupráce s pařížskými umělci, literáty a nakladateli zajistily větší věhlas a umělecké renomé. Kolem roku 1880 zahájil spolupráci s belgickými nakladatelstvími Gay et Doucé a Henry Kistemaekers (1851–1934), jež se zaměřovala na vydávání erotické literatury. Toto období lze označit za dobu Ropsovy umělecké zralosti. V této životní fázi získal značnou tvůrčí autonomii a uměleckou reputaci, což mu poskytovalo svobodu jak s ohledem na návrhy frontispisů a knižních ilustrací, tak i s ohledem na jejich technické provedení. Vzestup jeho uměleckého i obchodního renomé dokládalo také velmi dobré finanční hodnocení jeho práce: „*Od 300 franků do 1 200 franků za vyrytou kresbu, přičemž samotnou kresbu jsem si vždy ponechal. (Několik příkladů: Cafés et Cabarets de Paris od Delvaux: 350 franků; Cythères parisiennes: 350 franků; J.-F. Millet: Souvenirs de Barbizon od Piedagnele Alexandra: 500 franků; frontispis L’Illustration Nouvelle⁴³¹: 500 franků; La Jeune France⁴³²: 400 franků.*“⁴³³ V roce 1864 činil roční průměrný příjem na osobu ve Francii kolem 477 franků, v Pařížské pánvy přes 559 franků, v departmentu Seine 917 franků a v nejchudších departmentech, jako byly Finistère a Vosges, 282 až 371 franků. Z Ropse se v této době stal bohatý muž. Pečlivě sledoval tržní ceny ilustrací a stanovoval si optimální odměnu za realizované ilustrace, jejichž náměty ve svých dalších pracích efektivně násobil nebo modifikoval.

Belgický vydavatel Henry Kistemaekers, s nímž Rops spolupracoval, proslul vydáváním titulů, jež úřady často odsoudily, zabavily nebo zakázaly. Rops pro něho ilustroval několik publikací, a dokonce vytvořil i viněty⁴³⁴ jednotlivých edic jeho nakladatelství.⁴³⁵ Kistemaekers kromě vydávání nových titulů realizoval také několik reedic knih, jež původně

⁴³⁰ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 149.

⁴³¹ Periodikum, které v roce 1868 založil Alphonse Charles Masson (1814–1898).

⁴³² Periodikum založené v roce 1862.

⁴³³ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 110.

⁴³⁴ Viněta s epigrafem *In naturalibus veritas* sloužila pro knižní edici naturalistů a viněta s epigrafem *Péché caché est pardonné* označovala novotisky titulů 18. století.

⁴³⁵ Colette Baudet, *Grandeur et misères d’un éditeur belge: Henry Kistemaekers (1851–1934)*. Bruxelles, Labor, 1986.

vyšly v nakladatelství Poulet-Malassis, a požádal Ropse, aby některé z nich opatřil novými ilustracemi. V květnu 1880 Rops pro jeho nakladatelství vytvořil frontispis k Hugově knize *Kristus ve Vatikáně* (*Le Christ au Vatican*⁴³⁶). Důraz kladl zejména na věrohodné zachycení obsahu, jež najdeme ve střední části frontispisu.

*„Zrak Páně vzplanul svatým rozčilením
a tělo jeho stkvoucím proměněním
zde zazářilo, jako na Táboru,
kde Božství zjevil apoštolů sboru.*

(...)

*„Ó, běda vám,“ hřměl Ježíš, „zrádné zmije“,
jed z úst vám nekape, leč proudem lije.*

(...)

*Vy církve vlastně máte pronajatu
a klaníte se jedné modle – zlatu.*

*Tak domníváte se být šťastni,
že nezáleží vám na duši vlastní.*

*Jen zlato, peníze a zas zlato
je s duší vaší nerozlučně spjato.*

(...)

*Vy prodáváte mše i přijímání,
vy prodáváte kletby, požehnání,
vy prodáváte růžence i kříže,
i vše, co lidstvo s chrámem Božím víže.*

*Vám vše je věcí zisku! Beze studu
i mrtvým prodáváte země hrudu.“⁴³⁷*

V horní části frontispisu *Kristus ve Vatikáně* je umístěn půlkruhový název titulu knihy, nad nímž je zobrazen svitek a papežský znak, tiára a klíče svatého Petra. Centrální část výjevu tvoří stojící Kristus, který nataženou rukou vykazuje zkažené kupce z posvátného chrámového prostoru. Na zemi jsou na lahvích, truhlicích a nádobách vyvedeny nápisy, například *S' Sang* (Svatá krev), *Petit Chinois* (Malý Číňan), *Sac aux indulgences* (Pytel s odpustky), *Coccyx de S. M. Alacoque* (Kostrč S. M. Alacoquea), *Foudres de l'Eglise* (Hněv církve) nebo *Doigt de Dieu* (Prst Boží). Nápisy jsou Ropsovým antiklerikálním a ironickým

⁴³⁶ [Victor Hugo], *Le Christ au Vatican*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1880, s. 12.

⁴³⁷ Victor Hugo, *Kristus ve Vatikáně*. Praha, Volná myšlenka, 1908, s. 8–11.

vyjádřením, podle něhož „*toto náboženství, stejně jako vyžilá kurva, předvádí vojákům svůj zadek na povel pasáka, potentátka, který z ní žije a jenž ji zaprodává.*“⁴³⁸

V roce 1881 Rops pro nakladatelství Kistemaeckers vytvořil frontispis ke knize *Historie Sainte Chandelle v Arrasu* (*Histoire de la Sainte Chandelle d'Arras*)⁴³⁹. Tato práce však narušila vztahy mezi umělcem a nakladatelem. Rops byl zřejmě rozhořčen komerčními zájmy nakladatele, jenž vyžadoval exkluzivitu tisku a kreseb a nepřipouštěl jejich další použití. V následujících letech přesto Rops pro nakladatelství Kistemaeckers ztvárnil ještě frontispisy k publikacím *Paříž aneb ráj žen* (*Paris ou le paradis des femmes*)⁴⁴⁰, 1884) a *Zápisky tuláka* (*Notes d'un Vagabond*)⁴⁴¹, 1887) [30]. Frontispis ke knize *Zápisky tuláka* Rops popsal následovně: „*svrchu odklopená zeměkoule, génius s křídly a ocasem vlaštovky nese na konci svého brka tři nebo čtyři človičky, Rusa, Itala, venkovana a měšťáka, kterého vytahuje z vnitřku. Globus stojí na svazcích: zápisky tuláka, alba, zavazadla atd. Ve spodu je na svazcích usazená múza cestování, avšak v holenicích. Nic neslušného.*“⁴⁴² Jistou satisfakcí spolupráce s nakladatelstvím Kistemaeckers byla Ropsovi skutečnost, že mu nakladatel poskytoval svobodu umělecké tvorby a možnost experimentovat v technologických postupech.

V letech 1881 a 1882 Rops intenzivně spolupracoval s nakladatelstvím Gay et Doucé, pro něž vytvořil jedenáct frontispisů. Tento podnik vznikl v roce 1877. Založili jej Jean-Jules Gay (1837–1883) a Henriette Doucé, jejichž spolupráce pak trvala do března 1882.⁴⁴³ Nakladatelství Gay et Doucé vystupovalo jako obchodní rival a konkurent nakladatelství Kistemaeckers. Po rozchodu s Jean-Julesem Gayem si Henriette Doucé v květnu roku 1882 otevřela vlastní nakladatelství v Paříži. Její vztah s Ropsem zůstává dvojsmyslný a poněkud záhadný, stejně jako její osobnost. Prostor pro spekulace nad podstatou jejich vztahu vyjadřují Ropsova vlastní slova: „*Zde jsem dostal téměř pod suknice mé sladké Doucé.*“⁴⁴⁴ Existence velmi osobního nebo přímo intimního vztahu by vysvětlovala velké množství frontispisů, které Rops v letech 1881 a 1882 pro Doucé zpracoval. Pravděpodobně také není náhoda, že značku nakladatelství Doucé tvořila postava fauna, jenž objímá mladou ženu a jehož tvář připomíná tu Ropsovu. Díla k ilustrování si Rops většinou nevybíral podle literárních kvalit,

⁴³⁸ Lettre de Rops à Peladan, s.l., s.d. [1885], Maurice Kunel, *La Grive* 125, janvier-mars 1965, s. 19.

⁴³⁹ Henri-Joseph Du Laurens, *Histoire de la Sainte Chandelle d'Arras*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1881.

⁴⁴⁰ Félicité de Choiseul-Meuse, *Paris ou Le paradis des femmes*. Bruxelles, H. Kistemaeckers, 1884.

⁴⁴¹ Jean d'Ardenne [Léon Dommartin], *Notes d'un vagabond*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1887.

⁴⁴² Lettre de Rops à Léon Dommartin, s.l., s.d., in Eugène Rouir, *Félicien Rops: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié I: Les Lithographies*. Claude Van Loock, Bruxelles, 1887, s. 548.

⁴⁴³ Jean-Pierre Dutel, *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement en français entre 1880 et 1920*. Paris, J.-P. Dutel, 2001.

⁴⁴⁴ Lettre de Rops à Hannon, s.l., 6 avril 1881. Université catholique de Louvain-la-Neuve 155 Chr 106.

nýbrž s ohledem na možnost svobodné a nezávislé umělecké tvorby nespoutané dobovou morálkou a společenskými zákazy. Již od spolupráce s Poulet-Malassisem se cíleně zaměřoval na taková díla, jež byla nepřijatelná pro cenzuru. Přitahoval jej zejména erotický literární žánr, který mu otevíral neotřelý prostor pro nezávislost v komponování a tvorbě frontispisů. Jeho zásluhou byly také realizovány nebo inovovány četné knižní ilustrace.

Rops zůstal v kontaktu s Belgií nejen prostřednictvím nakladatelství, nýbrž i literátů. Nový impuls k ilustrátorské práci mu poskytli belgičtí spisovatelé Théodore Hannon (1851–1916) a Léon Dommartin⁴⁴⁵ (1839–1919). Oba byli spjati s periodikem *L'Art Libre*. Rops ztvárnil frontispis a tři ilustrace⁴⁴⁶ Hannonovy knihy *Radostné rýmy* (*Rimes de joie*⁴⁴⁷, 1881) [31]. Již dříve však vytvořil frontispis k jeho knize *Dvacet čtyři úderů sonetu* (*Les Vingt-quatre coups de sonnet*⁴⁴⁸). „Každý den Rops, pískaje si známý popěvek „Milovat, pít a jíst“, zdolával schody vedoucí do onoho tajemného bytu. Bylo tam slyšet hádky, několik rozjařených měšťáků kout pikle, Ropse rýt a Théo Hannonu předstírat utrpení.“⁴⁴⁹ Předmluvu knihy *Radostné rýmy* sepsal Joris-Karl Huysmans (1848–1907), obdivovatel Ropsova díla. „Znám velkou část jeho díla – také jeho erotickou tvorbu, najdou se tam báječné kousky! Tento náš chrabrář leptař je neskutečně talentovaným naturalistou. Jsem sadista, moc rád bych se s ním seznámil, kdyby o to šlo!“⁴⁵⁰ Rops několikrát změnil koncepci frontispisu a jeho definitivní podoba vykryštovala v roce 1880. „Je to žena ořezávající paví pero.“⁴⁵¹ Architektonická výstavba tohoto frontispisu je založena na násobení malých andělů a satyrů. Na stehně sedící Erató, múzy lyrické poezie a erotiky, se přidržují dva satyrové. Slouží jako pult, na němž spočívá rozevřená kniha, do níž bude žena zapisovat poté, co si nožkem dobrousí paví pero. Erató, která je zasazena do tmavého oparu svatosti, je zde zachycena jako mladá, až na pantoflíčky na nohou zcela nahá žena. Vedle múzy radostně křepčí malý satyr hrající na hudební nástroj, zatímco nad její hlavou se vznáší malý andělíček. Zobrazením múzy Erató provedl Rops ironickou transpozici tradiční ikonografie. Obvykle múza drží v ruce violu a doprovází ji amor s lukem a hořící pochodní. Apollinskou rovinu na tomto frontispisu představují sklíčení andělíčky sedící na římse krbu pod rozkvetlou květinou,

⁴⁴⁵ Jeho pravé jméno bylo Jean d'Ardenne.

⁴⁴⁶ *Folies Bergère, Četba knihy kouzel* (La lecture du grimoire) a *Žena usazená na kožešině* (La femme à la fourrure assise).

⁴⁴⁷ Théodore Hannon, *Rimes de joie*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

⁴⁴⁸ Théodore Hannon, *Les Vingt-quatre coups de sonnet*. Bruxelles, Félix Callewaert, 1876.

⁴⁴⁹ Jean-Jacques Gaillard, *Historie d'une maison*. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature 5756/1.

⁴⁵⁰ Lettre de Joris-Karl Huysmans à Théodore Hannon, Paris, 24 avril 1877. In Pierre Cogny, Christian Berg eds., *Lettres à Théodore Hannon* (1876–1886). Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, s. 55.

⁴⁵¹ Lettre de Rops à Théodore Hannon, s. 1, 3 mai 1880. Université catholique de Louvain-la-Neuve 146 Chr 56.

zatímco dionýskou rovinu zastupují satyrové, již na zemi dovádějí v odložených ženiných šatech. Jeden z andělíčků na římse drží zhaslou svíci a druhý má v ruce luk. Transpozici motivu potvrzuje i usmívající se ďábel na pozadí frontispisu. Ačkoli si Hannon i Huysmans přáli vydat knihu v nakladatelství Kistemaekers, Rops si prosadil konkurenční podnik Gay et Doucé.

Pro Ropsovy frontispisy ke knihám vydávaným v Gay et Doucé je charakteristický nativní až rétorický charakter s využitím rámování coby výtvarného prvku. Jeho prostřednictvím totiž dokázal ohraničit a zdůraznit střední oblast frontispisu, která zpravidla reflektuje obsah knihy. Forma rámování a spodní část jsou naopak vyhrazeny Ropsově imaginaci a komentářům. Titul knihy je pak většinou umístěn v horní části frontispisu. Této koncepci odpovídá i frontispis ke knize *Ďábel oklamáný ženami: kritická a galantní novela* (Le diable dupé par les femmes: nouvelle critique et galante) [32].⁴⁵² V jeho střední oblasti je zachycena agresivní akce žen, jež spoře oděné v korzetech vhazují ďábla do kotle vřelé vody. Ironický komentář, který neodpovídá literární předloze, prosadil Rops například v zobrazení okřídlené žaby v oblasti rámování. Do střední části frontispisů *Mše knidská* (La Messe de Gnide)⁴⁵³ a *Dráha Luny* (La Sphère de la Lune)⁴⁵⁴ umístil Rops odhalenou ženu. V prvním případě jde o bohyni Venuši doprovázenou chrámovými kněžkami, ve druhém případě o Lunu obklopenou fázemi Měsíce. Také ve frontispisu knihy *Cvičení ve zbožnosti* (Les Exercices de dévotion)⁴⁵⁵ zasadil do rámování jako hlavní motiv ženské polonahé tělo. Tentokrát je to dívka, jež stojí před zrcadlem a obléká se. Smyslný a frivolní charakter propůjčují tomuto výjevu nazí andělíčky, kteří jej obklopují, intimní rokokové vybavení budoáru a svůdné módní doplňky coby součást garderoby.⁴⁵⁶ Ve větvoví tvořícím rámování jsou umístěny nápisy *Oraison de Saint Joseph* (Modlitba svatého Josefa), *Visions de Sainte Thérèse* (Vidění svaté Terezie), *Cantique des cantiques* (Píseň písní) a *Aux Sacrés Coeurs* (V Kongregaci svatých Srdcí). Ty jsou ironickou persifláží náboženských symbolů. Sarkastické rámování jako příslib nevěry Rops uplatnil na frontispisu *Katechismus ženatých a vdaných* (Catéchisme des gens mariés).⁴⁵⁷ Rámování výjevu tvoří parohy. Na jejich výběžcích jsou zavěšeny různé klobouky a pokrývky hlavy, z nichž vyrůstají další parůžky. Statusová rozmanitost pokrývek hlavy – včetně papežské tiáry, královské koruny a císařské přilby – je symbolickou zprávou o

⁴⁵² F. N. Henry, *Le Diable dupé par les femmes: nouvelle critique et galante*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

⁴⁵³ C. Nobody [Gilbert Griffet de Labaume], *La Messe de Gnide*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

⁴⁵⁴ Mlle de B****, *La Sphère de la Lune*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

⁴⁵⁵ Monsieur Henri Roch avec Madame la Duchesse de Condor, *Les Exercices de dévotion*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1882.

⁴⁵⁶ Roger Bauer, *La belle décadence: histoire d'un paradoxe littéraire*. Paris, Honoré Champion éditeur, 2012.

⁴⁵⁷ Père Féline, *Catéchisme des gens mariés*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

univerzálnosti nevěry. V dolní části zobrazení, u základny mohutného paroží, je zachycen pár stvrzující polibkem věčnost manželského svazku. Nad jeho hlavami je v centru frontispisu ztvárněna jeho budoucnost – nevěrný pár. Jde o muže a ženu, jejichž spoutaná těla zatížená těžkými koulemi visí z kůlu, k němuž jsou upoutána.

Princip rámování s principem pódia využil Rops na frontispisu knihy *Sestřenice Colonelle* (Les Cousines de la Colonelle).⁴⁵⁸ Ve střední části výjevu vidíme starší a zralou ženu, jak na pódiu předvádí divákům dvě mladé nahé dívky. Jedna z nich vystavuje půvaby svého těla otočená zády k divákům, druhá čelem k nim. Identitu žen evokuje eponymum v titulu knihy. Sestřenice je mladá a svůdná žena, jejíž velká postava je umístěna nad hlavami žen stojících na pódiu. Její velké nahé tělo doslova vystupuje z uzavřené opony. Žena drží v rukou podnos s jablky. Jeho okraj zdobí nápis *Pommes à vendre* (Jablka na prodej), který naznačuje téměř divadelní prezentaci světa moderních prostitutek a kuplířek. Dekorativní a výrazně dynamickou koncepci využil Rops ve frontispisu k souboru moderních erotických orientálních příběhů *Smyslná orientální květina* (La Fleur Lascive Orientale).⁴⁵⁹ Obnažená ženská těla jsou zde zobrazena ve smyslných polohách. Jsou zachycena po obvodu rostliny árónu, kde se proplétají a omotávají v toulcích listenů nebo se usazují na jejich falickém květenství. Uprostřed výjevu stojí ve středu květiny poloobnažená žena, jejíž smyslná krása vyrůstá z centra přírodní živočišné síly. V dolní části frontispisu je na lůžku tvořeném listy árónu zobrazena nahá ležící žena, která je vegetativní silou rostliny již zcela pohlcena, uchváćena a pokořena. Smyslná poloha jejího nahého těla dokládá, že je připravena přijmout jakoukoli podobu sexuální energie, zatímco její obnažené končetiny již splývají s listy rostliny. Poslední frontispis pro nakladatelství Gay et Doucé vytvořil Rops ke knize francouzského spisovatele a básníka Catullea Menděse (1841–1909). Jde o dílo s názvem *Román jedné noci: komedie* (Roman d'une nuit: comédie) [33].⁴⁶⁰ Rops se zde kompozičně navrátí k motivu kruhu, jenž evokuje úplňek, přičemž titul se ztrácí na pozadí. V dolní části frontispisu jsou zachycena polehávající ženská těla.

⁴⁵⁸ Madame la Vicomtesse de Coeur-Brûlant [Guy de Maupassant], *Les Cousines de la Colonelle*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1882.

⁴⁵⁹ *La Fleur Lascive Orientale: contes libres inédits traduits du Mongol, de l'Arabe, du Japonais, de l'Indien, du Chinois, du Persan, du Malay, du Tamoul, etc.* Oxford [Brusel], imprimé par les presses de la Bibliomaniac Society exclusivement pour les metres [Gay et Doucé], 1882.

⁴⁶⁰ Catulle Mendès, *Le roman d'une nuit*. Paris, H. Doucé, 1883.

Ropsova odvrácená tvář: sadař, botanik, cestovatel a tulák⁴⁶¹

„Jsem příliš hlučný melancholik.“⁴⁶²

Ačkoli Ropse okouzila urbánní atmosféra Paříže a jeho dílo výrazně ovlivnila velkoměstská kultura, v soukromém životě vyhledával relaxaci v lůně přírody. Rád se toulal parky, hlubokými lesy, po břehu řek i mořským pobřežím. Příroda a cestování mu přinášely klid, odpočinek a uměleckou inspiraci. Miloval i vodní sporty, zejména plavání a veslování, jejichž prostřednictvím si nejen zlepšoval fyzickou kondici, ale také si užíval pocit úniku a svobody. Řídil se heslem „ve zdravém těle zdravý duch“ (mens sana in corpore sano) a na základě přírodní filozofie vychovával i svého syna Paula.⁴⁶³

V srpnu roku 1862 se Rops stal prvním předsedou sportovního klubu Cercle Nautique de Sambre et Meuse, který vznikl ve městě Namur. Klub už od prvních okamžiků přitahoval mladou bohému z okruhu tří desítek kilometrů a malíře i spisovatele, které Rops potkával v Bruselu na *Université libre*, v *La Société des Joyeux* nebo v *Atelier libre Saint-Luc*. Navštěvovali jej například malíři Victor a Maurice Hagemansovi nebo spisovatel Charles De Coster. Během svého působení ve funkci předsedy, jež trvalo do roku 1869, navrhl Rops klubové čluny, členské oděvy, odznaky, klubový znak a heslo *bojuji a zvítězím* (Luctor et emergo). De Coster složil pro klub slova kantáty *Bílé čepice Sambry a Mázy* (Les Bonnets blancs de Sambre et Meuse), již zhudebnil skladatel a hudební kritik Léon Jouret, člen skupiny kolem časopisu *Uylenspiegel*.⁴⁶⁴ V roce 1864 dosáhl klub vítězství na Prix de l'Empereur v Paříži a v návaznosti na to získal titul *Société Royale*. Počet členů rychle narůstal a v době největších úspěchů přesahoval číslo tři sta padesát. Ropsovy sportovní a umělecké aktivity se prolínaly za jeho návštěv malé vesnice Anseremme⁴⁶⁵ ležící na soutoku řek Mázy a Lesse, kde se nacházela malá, ale živá a aktivní umělecká kolonie [34].⁴⁶⁶ Rops a další členové klubu kotvili své čluny v její těsné blízkosti a pravidelně veslovali kolem hospůdky *Au Repos des Artistes*, kam z kolonie docházeli malíři jako například Henri

⁴⁶¹ Willy Koninckx, *Eloge de Rops: peintre, aquapastelliste, dessinateur, imagier, aquafortiste, pointe-séchiste, aquarelliste, tailedoucier, graveur en toutes manières, lithographe, synthétiste, frontispicier, épistolier, littérateur, féministe, gynécotomiste surprise, docteur ès roses, arboriculteur, botaniste, voyageur, vagabond, humoriste, prophète, visionnaire, anecdotier, paradoxeur, gascon du pays wallon*. Anvers, Ça Ira, 1933.

⁴⁶² Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 148.

⁴⁶³ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999.

⁴⁶⁴ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

⁴⁶⁵ Označovaná také jako *Ostrov lásky* (L'île d'Amour).

⁴⁶⁶ Kolonie Anseremme zaznamenala největší rozkvět v letech 1868 až 1888.

Degroux, Théo Hannon anebo Armand Dandoy. Rops s těmito výtvarníky rád diskutoval o umění, vyměňoval si s nimi myšlenky a poznatky, podněcoval je k výtvarné tvorbě, a dokonce jim poskytoval i lekce malby.⁴⁶⁷ „*Mladí nečinně trávili svůj volný čas sladkým nicneděláním, debatováním, flirtováním, diskusemi a koupáním.*“⁴⁶⁸ Jeho sportovní nadání totiž nikdy nepřekročilo míru inspirace, vášnivost diskusí o umění ani hbitost kresby, jejímž prostřednictvím zachycoval okolní krajinu. „*Rops miloval Mázu a veslování, ale nikdy se neúčastnil závodů a nebyl členem žádného týmu. Byl veslařský amatér.*“⁴⁶⁹

Během pobytu v Paříži trávil volné nedělní dny výlety do Asnières, Argenteuil, Bougival nebo na ostrov Grande Jatte, tedy do míst, jež rádi navštěvovali a na svých plátnech zachycovali impresionisté. S oblibou vesloval po proudu řeky Seiny a maloval ji ozvláštněnou proměnami denního světla i ve všedních okamžicích.⁴⁷⁰ V roce 1878 pracoval na projektu turistické příručky *Félyho průvodce* (Guide Fély). „*Pustil jsem se do „Průvodce exkursionisty“ (...) Velmi vážně, kamaráde, přemýšlím o Průvodcích-Felázích, které bychom udělali společně. Průvodce, které si nikdo ještě udělat netroufl. Mám nápad, jak hospodárně udělat velké množství drobných zajímavých ilustrací, hlaviček pohlednic, vycházkových okruhů; všechno naprosto novým způsobem a bez problémů. Víte, že znám nazpaměť všechna místa v okolí Paříže.*“⁴⁷¹

Rops pravidelně zajížděl k Severnímu moři. Při toulkách vyhledával především přímořská města Blakenberge, Heist, Ostende nebo Koksijde, kde na plážích, hrázích nebo v dunách kreslil a maloval maríny drobných formátů [35]. V 70. letech se opakovaně vydal do Monte Carla⁴⁷², kde pobýval jako host svého přítele Camilla Blanca a užíval si mladé milenky.⁴⁷³ „*Je obdivuhodná a téměř krásná, ale úžasná, zrzavá, velká jako já, ohebná, drzá a příliš bohatá, následovat ji je tedy velmi drahé! Já, který zbožňuji mladé dívky, je to*

⁴⁶⁷ Olivier Salazar-Ferrer, *Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Rops à Jean d'Ardenne, 1870–1887*. Marseille, Musée Rops et revue Agone, 1994. – Véronique Leblanc, Hélène Védrine, *Injures bohèmes: les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*. Paris, Namur, Somogy, Éditions d'Art, 2001.

⁴⁶⁸ Robert Frickx, Raymond Trousson, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres I: Le roman*. Paris-Gembloux, Duculot, 1988, s. 39.

⁴⁶⁹ Lettre de Jules Trépagne à Monsieur Hagemans, Namur, 20 mars 1908. Collection privé.

⁴⁷⁰ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998. – Benoît Noël, Jean Hournon, *Les Arts en Seine: Le Paradis des Impressionistes*. Paris, Les Presses Franciliennes, 2004.

⁴⁷¹ Lettre de Rops à Josephin Péladan, Bièvres, 29 août 1884. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, II 7043, lot n°93.

⁴⁷² Monte Carlo navštívil v letech 1874, 1876 a 1877. Od roku 1870 vedla do Monte Carla železnice, která podpořila jeho návštěvnost.

⁴⁷³ Olivier Salazar-Ferrer, *Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Rops à Jean d'Ardenne, 1870–1887*. Marseille, Musée Rops et revue Agone, 1994.

*neslýchané!... Jsem do ní blázen!*⁴⁷⁴ Francouzská riviéra jej fascinovala svou přírodní scénérií a v jeho představách symbolizovala krásu zahrad biblického Edenu. Při vytváření svých děl právě zde dokázal kreslit novým a lehčím perem. V roce 1874 odcestoval do Skandinávie, již považoval za „*pohádkovou zemi*“.⁴⁷⁵ Zde jej okouzila krajinná scénérie Švédska a Norska. V roce 1876 zamířil do Itálie, kde si užíval teplého klimatu, krásných tvarů dívek a „*velkých děl minulosti*“.⁴⁷⁶

O rok později s nadšením objevil Bretaň, kde se obdivoval moři a žulovému pobřeží [36]. „*Tento kouzelný kraj oslovuje mou duši, nikoli mé srdce. Ach! (...) Severní moře! To, jež přichází z Islandu, rozlévá se po moarových písčínách a odívá je do svého saténového šatu. Mám k němu vztah téměř jako ke své milé!*“⁴⁷⁷ V letech 1879 a 1880 procestoval Maďarsko a Španělsko, tedy země, o nichž se ve společnosti zmiňoval jako o kolébkách svého původu.⁴⁷⁸ Vyfabulovaná exotická genealogie, zejména mytický maďarský původ, mu umožnila vymanit jeho osobnost z dobových stereotypů a symbolicky jí vtisknout rysy divoké a odbojné postavy. Tato fabulace svědčila o jeho sarkasmu, elitářství a touze po výjimečnosti. I proto byl v okruhu přátel vnímán jako „*vtipný a tak dobrý vypravěč neuskutečněných cest*“.⁴⁷⁹ Ropsova snaha ozvláštnit svou osobnost fiktivním exotickým původem však zřejmě souvisela i s jeho snahou distancovat se od měšťácké, pokrytecké a konformní belgické společnosti, poté co se začal prosazovat v Paříži. Po návratu z Maďarska ve svých výtvarných dílech o to více zdůrazňoval roli demiurga, pustého počátku světa, bájných bytostí a původní neporušené přírody umožňující bloudění i hledání ničím nespoutané přirozenosti: „*Opojení vzduchem a světlem, běželi jsme nekonečnou stepí.*“⁴⁸⁰ Ropsova snaha nalézt a zobrazit podstatu původního, přirozeného a jednoduchého života se tak vytvářela v opozici k velkým mýtům o původu měšťanské civilizace.

V roce 1882 se Rops v průběhu své cesty Holandskem seznámil s vrcholnými díly starých mistrů, jakými byli Rembrandt, Rubens nebo Ruysdael. Současně reagoval na nizozemskou krajinu: „*Nacházím kraj, který se podobá laboru na nohy, do nějž někdo naházel*

⁴⁷⁴ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 119.

⁴⁷⁵ Catherine Méneux, *La magie de l'encre: Félicien Rops et la Société internationale des aquafortistes (1869–1877)*. [Anvers], Pandora, 2000.

⁴⁷⁶ Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998, s. 88.

⁴⁷⁷ Lettre de Rops à Eugène Demolder, À la Guymorais, par Saint-Méloir-des-Ondes (Ille-et-Vilaine), 9 août 1898. Musée des lettres et manuscrits.

⁴⁷⁸ Užíval proto pseudonymy Boleslaw nebo Fély Ropsy.

⁴⁷⁹ Lettre de Joris-Karl Huysmans à Théo Hannon, 26 septembre 1879. In Pierre Cogny, Christian Berg eds., *Lettres à Théodore Hannon (1876–1886)*. Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, s. 203.

⁴⁸⁰ Nápis na přípravné kresbě *V pustě, srpen 1879* (Dans la Püsta, d'août 1879).

špenát.“⁴⁸¹ V roce 1887 se vydal do Ameriky, kam doprovázel své přítelkyně sestry Dulucovy, které zde představovaly modely svého oděvního salonu. Při cestách po Spojených státech a Kanadě navštívil Baltimore, Chicago, Ottawu, Quebec, Montreal a New York a označil tato města za „úchvatná, nevídaná a neočekávaně d'ábelská“.⁴⁸² Rops nakonec nevytvořil průvodce *Neobyčejná Amerika* (Strange America), ačkoliv jej během cesty zmiňoval v korespondenci.⁴⁸³ „Kanadští indiáni, kteří mi pomáhali lovit „blue fishes“ a préríjní tury. Byl to čas obrovské, nefalšované a ryzí radosti!“⁴⁸⁴ O Ropsově touze poznávat stále nové země svědčí skutečnost, že již o rok později, tedy v roce 1888, procestoval severní Afriku a francouzskou Saharu. Během cest po Alžírsku navštívil města Oran, Touggourt, Blida, Miliana nebo Biskru.⁴⁸⁵ Zaujal jej zde vliv francouzské kolonizace na tradiční způsob života místních obyvatel. Lakonicky a výstižně také komentoval zdejší klimatická a přírodní specifika i odlišné vzorce oblékání domorodých žen: „Vegetace nezajímavá: krajina nudná. Ženy velmi zahalené!“⁴⁸⁶

Součástí Ropsova zájmu o přírodu byly jeho encyklopedické znalosti v oblasti botaniky a zahradnictví. Rops ale nebyl pouhý teoretik. Na základě svých znalostí a praktických dovedností pěstoval a šlechtil vistárie a růže. Přírodu nejen studoval, poznával, kreslil a maloval, ale také ji aktivně přetvářel. Svůj pozitivní vztah k přírodě promítl do péče o zahrady a parky, které vybudoval na svých letních sídlech. Stalo se tak nejprve na zámku Thozée a od roku 1884 to platilo i pro sídlo La Demi-Lune, z nějž si učinil kotviště v závěru života. Rops miloval přírodní prostředí obklopující zámek Thozée, v jehož okolí chodil na lov, věnoval se plavání, plavbě na lodi, veslování, procházkám a malbě.⁴⁸⁷ Mnohá z jeho pláten a kreseb zachycují park zámku s jezírkem, okolní krajinu, lesy nebo rybník Bambois. Sídlo La Demi-Lune si Rops vybudoval podle vlastních představ jako místo vymykající se vši civilizovanosti a měšťáctví. Šlo mu o to, aby se nepodobalo chatám vystavěným podél města Seine-Port⁴⁸⁸, symbolům Pařížany zabrané a ve svých důsledcích i ničené přírody. Rovněž na

⁴⁸¹ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 36.

⁴⁸² Lettre de Rops à Jean d'Ardenne, 1880. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, II 6655.

⁴⁸³ Lettre de Rops à Taelemans, Buffalo, 24 octobre 1887. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, II 6655 boîte 8.

⁴⁸⁴ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 181.

⁴⁸⁵ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

⁴⁸⁶ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 192.

⁴⁸⁷ Z původní Ropsovy výsadby se do současnosti nic nedochovalo.

⁴⁸⁸ Seine-Port je od La Demi-Lune vzdáleno něco přes deset kilometrů.

La Demi-Lune, stejně jako předtím v Thozée, zahradničil, toulal se přírodou a maloval.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

Pokušení svatého Antonína

Ropse opakovaně oslovioval biblický motiv pokušení svatého Antonína, který v sobě zahrnuje svět sexuální touhy na jedné a zbožného odříkání na druhé straně. Již v roce 1858 vytvořil olejomalbu *Pokušení svatého Antonína* (La Tentation de Saint Antoine). Obraz oválného formátu je dokladem Ropsova antiklerikalismu a ironické satiry, tedy příznaků typických pro období jeho ilustrátorské činnosti v časopisech *Uylenspiegel* a *Le Crocodile*. Svatého Antonína zobrazil jako otlého mnicha blaženě ležícího na slaměné podestýlce a objímajícího svůj sen – prase, symbol smyslnosti a ďábla.⁴⁹⁰ O sblížení světce s prasetem svědčí skutečnost, že jejich hlavy obklopují dvě zlaté svatozáře. Do pravého horního rohu plátna Rops namaloval červenou barvou nápis *Victor de la Hesbaye*, stylizovaný do podoby čínských znaků řazených ve sloupcích. Jedná se o kryptogram jména Victor Hallaux, jehož nositel působil jako redaktor *Uylenspiegela*.

V roce 1878 vytvořil Rops další dílo s názvem *Pokušení svatého Antonína* [37], tentokrát však k tomuto motivu nepřistoupil s někdejšími studentským a satiricky bojovným humorem, ale uchopil jej jako groteskní blasfemii. Barevná kresba spojující techniku kvaše a pastelů zachycuje asketického světce, na něhož doléhá erotická vidina obnažené krásy ukřižované ženy. „*Námět lze snadno pochopit: dobrý svatý Antonín, pronásledován prostopášnými vidinami, se vrhá na klekátka, zároveň mu však Satan – podivný červený mnich – připravuje šprým: z kříže mu sňal Krista a nahradil ho krásnou dívkou, takovou, jakou mají všichni správní ďáblové vždy po ruce.*“⁴⁹¹ Svatý Antonín je tu oděný v potrhané kutně a obutý do poustevnických sandálů. V pokleku pod křížem nad modlitebním pulpitem se v úděsu vzpírá erotickému přízraku – přitažlivému tělu ukřižované krásné nahé ženy, která na kříži nahradila Krista. „*Žádej si všech těch, jež jsi kdy potkal, od pouliční běhny zpívající pod svítilnou po patricijku, která trhá růže ze svých nosítek; přej si všech těch vnaď, jež jsi kdy spatřil, žádej všeho toho, po čem kdy prahla tvoje obrazotvornost! Nejsem žena, jsem svět. Je toliko třeba, abych odložila svá roucha, a nalezněš na mně mnohé netušené tajemství!*“⁴⁹² Smyslná krása ukřižovaného ženského těla je v kontrastu s vyzáblým tělem umučeného Krista, kterého již svými pařáty strhl z kříže rohatý satan oblečený v rudé kutně a kápi.

⁴⁹⁰ Odkaz na Evangelium podle Matouše: „*Nedávejte psům, co je svaté. Neházejte perly před svině, nebo je nohama zašlapou, otočí se a roztrhají vás.*“ (7, 6)

⁴⁹¹ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 76.

⁴⁹² Gustave Flaubert, *Pokušení sv. Antonína*. V Praze, Ot. Štorch-Marien, 1930, s. 38.

Šokující není akt ukřižované ženy, ale představa, že Kristovo místo na kříži zastoupila vyzývavě se usmívající obnažená prostitutka. „*Chci ti ukázat, že ses zbláznil, můj chrabrá Antoníne, čichaje k tvým abstrakcím! Necht' tvé oči již nehledají v modrých hlubinách tvář tvého Krista, ani tváře tvých netělesných Panen! Tví Bohové následovali bohy Olympu, slaměná loutka tvého malého Ježíška už je pouhým sterilním snopem, vůl a osel se vrátili do samoty hlubokých lesů, daleko od těchto lidí, kteří neustále potřebují Vykupitele. Ale Jupiter a Ježíš nedosáhli věčné Moudrosti, Venuše a Marie nedosáhly věčné Krávy! Ale i když Bohové jsou pryč, Žena ti zůstává a s láskou Ženy oplodňující láska Života.*“⁴⁹³ Podstatu a smysl nově nastoleného řádu Ukřižované⁴⁹⁴ vyjadřuje nápis EROS, jenž je namísto obvyklého INRI umístěn nad příčným břevnem kříže. Žena se stala zhmotněnou představou⁴⁹⁵ inspirovanou rukopisem *De Continentia Josephi* (Zdrženlivost Josefa⁴⁹⁶), jenž leží rozevřený na Antonínově pulpitu. Za křížem je zobrazeno zvědavě přihlížející prase. Předníma nohama stojí na dalších kodexech a svou přítomností symbolicky potvrzuje erotický vliv a animální sílu satana, jenž dokáže očarovat muže nahým ženským tělem.⁴⁹⁷ Na jednom z kodexů najdeme jméno řeckého církevního učitele, exegety a askety Órigéna. V díle jsou tak integrovány křesťanské a antické motivy i teologické spisy. Na nebi se vznášejí andělci, jejichž kyprá nahá těla se v pase proměňují ve vetché kostry doplněné o lebku a kostnatá křídla. Články prstů zbavených lidské tkáně rozhazují drobná kvítka, jež dopadají na Kristovu hlavu. Rops uplatnil typ kompozice, kdy se v popředí nachází světec nebo učenec a v pozadí kříž nebo nahé ženské tělo. Mezi těmito dvěma rovinami je proveden manuskript. Tento typ kompozice užíval Rops systematicky od raného období (politické karikatury) až po vrcholnou fázi své tvorby (knižní frontispisy). To dokládá i ilustrace *Zaklínadlo* (L'Incantation) ke knize *Její výsost žena* (Son altesse la femme).

Kresbu *Pokoušení svatého Antonína* zakoupil belgický spisovatel Edmond Picard (1836–1924) a umístil ji do svého bruselského bytu na Avenue de la Toison d'Or. Rops ke kresbě připojil dvě boční křídla, která imitovala triptych, a připomínala tak gotické přenosné oltáře. Kombinace pastelu a kvaše navíc evokovala barevné rytiny z 18. století. Skutečnost, že křídla tohoto oltáře bylo možné zamykat, umocňovala jeho tajemnost a chránila jej před

⁴⁹³ Lettre de Rops à Picard, Paris, 18 mars 1878. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 631/9.

⁴⁹⁴ Sigmund Freud, Blud a sny v „Gradivě“ W. Jensena (I.). *Analogon* 2, 1990, s. 7–13.

⁴⁹⁵ Mystické vize v podobě Ukřižované ženy označil Freud za projev sublimace, v němž je biologická energie, jež původně směřuje k bezprostřednímu uspokojování pudu sexu a sebezáchovy, transformována v sociokulturní aktivitu.

⁴⁹⁶ Jde o odkaz na starozákonní příběh o cudném Josefu Egyptském, který odolal svůdné Putifarce.

⁴⁹⁷ Cécile Croce, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural: l'art, une érosgraphie*. Seyssel, Champ Vallon, 2004. – Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

nezasvěcenými nebo nežádoucími pozorovateli. Dílo bylo uctíváno jako ikona přepychového bytu a objekt kultu bruselské avantgardy.⁴⁹⁸ Rops umožnil svým přátelům, aby si dílo mohli prohlédnout osobně. Pouze zasvěcenci měli přístup k *Pokušení*, které by při prezentaci širšímu publiku vyvolalo pobouření nebo skandál. Rops pro své přátele vytvořil několik dalších verzí tohoto díla. Například v prosinci roku 1878 pro Henriho Liesse nebo v dubnu 1889 pro polského sochaře Cypriena Godebského (1874–1937). Kresba *Pokušení svatého Antonína* byla několikrát vystavena. Stalo se tak v roce 1880, na Salonu XX v roce 1884 a konečně na Salonu nezávislých v Antverpách v roce 1887. U měšťáckého publika vyvolalo toto dílo zděšení; ztvárnění kříže a Ukřižované bylo označeno za skandální.

Ve zpracování Ropsova díla *Pokušení svatého Antonína* se odráží několik uměleckých vlivů. Uveďme román *Zpověď dítěte svého věku* (La Confession d'un enfant du siècle, 1836), jehož autorem je Alfred de Musset (1810–1857). Jde o literární reflexi období následujícího po napoleonských válkách a představuje znuděnou společnost a mýtus padlého hrdiny spojený se ztrátou víry. Hlavní hrdina Oktavius de T. se zamiluje do starší ženy Brigity, která je stigmatizovaná – Ukřižovaná. Modelem Ukřižované se Ropsovi patrně stala švadlena Léontine Dulucová, jež představovala provinilou a cizoložnou lásku. Rops ve ztvárnění motivu svatého Antonína navázal na satirický humor belgického spisovatele Léona Dommartina. V jejich korespondenci se objevuje několik odkazů na motiv prasete. V roce 1876 jej Rops dokonce v nadsázce pozval na oběd následujícími slovy: „*Nejsi-li posledním z vepřů slavného Svatého Antonína, patrona (města) v (regionu) Hesbaye, přijdeš na oběd do ulice Mosnier číslo 17, kde na tebe do tří hodin budu čekat.*“⁴⁹⁹ Dalším inspiračním zdrojem k tématu pokušení mohl být Félix Bovie (1812–1880), belgický malíř, básník, Ropsův přítel a člen společnosti *Les Agathopèdes*⁵⁰⁰. Tato společnost vznikla v 50. letech 19. století v Bruselu a sdružovala stoupence satirické zábavy a dobré gastronomie, zejména přípravy a konzumace vepřového masa.⁵⁰¹ Současně může jít i o odkaz na repertoáry zábavních podniků, které Rops navštěvoval.

⁴⁹⁸ Camille Lemonnier, *Félicien Rops: l'homme et l'artiste*. Paris, Floury, 1908.

⁴⁹⁹ Olivier Salazar-Ferrer, *Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Rops à Jean d'Ardenne, 1870–1887*. Marseille, Musée Rops et revue Agone, 1994, s. 44.

⁵⁰⁰ Tato společnost publikovala ročenku *Annuaire agathopédique et saucial*, v níž jsou uvedeny zápisy z jednání, program a podrobnosti o činnostech. Pod pseudonymem Martin uveřejnil Bovie v této ročence několik písní, například *Chválu prasete* (Éloge du cochon, 1850), ilustrovaných kresbou svatého Antonína s prasetem, kterou vytvořil belgický malíř Joseph van Severdonck (1819–1905). Rops se ve své kresbě *Pokušení svatého Antonína* přiblížil jeho provedení.

⁵⁰¹ Arthur Dinaux, *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes: leur histoire et leurs travaux*. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867.

Pornokrates

V roce 1878 vytvořil Rops barevnou kresbu *Pornokrates – Dáma s prasetem* (Pornocratès – La Dame au Cochon) [38], která ironicky ohlašuje příchod moderní ženy. Rops se snažil o nové zpracování klasického tématu ženy: „*Někdy se zabývám stejným námětem, ale pokaždé zcela novým způsobem.*“⁵⁰² Dílo *Pornokrates* oslavuje vládu a moc kněžek lásky – prostitutek. Ty alegoricky reprezentuje bohyně štěstí a náhody Fortuna a současně i bohyně lásky Venuše, již Rops vtiskl půvab smyslných rubensovských křivek a zářivě bělostné pleti. „*Svlékl jsem ji jako bohyni.*“⁵⁰³ Její dráždivé doplňky – šperky, černý klobouk s pery, stuha kolem pasu, dlouhé tmavé rukavice, střevíce a punčochy ozdobené barevnými květy a mašličkami azuritové barvy – kontrastují s vyzývavou nahotou ženy *Nuda Veritas*.⁵⁰⁴ Vznešeně, vítězně a beze studu kráčí se zavázanýma očima po bělostném mramorovém pódiu připomínajícím architráv na pozadí hvězdného nebe. Jevišťe vymezuje a ohraničuje prostor, v němž figuruje postava ženy, její ramena a stehna. „*Tady ji máte: na antickém vlysu, velkou dívku, nahou tak jako všechny pravdy, se zavázanýma očima, v černých rukavicích, v černých hedvábných punčochách, na hlavě velký černý Gainsborough, která se nechává vést prasetem se zlatým ocasem. V tmavém modři nočního nebe se tři lkající amorci rychle vzdalují, zatímco v basreliéfu na vlysu jsou malí duchové Malířství, Hudby a Poezie ponořeni v ponuré beznaději. Nazývá se to Pornokrates. Doufám, že je to mravné.*“⁵⁰⁵ Basreliéfy na vlysu znázorňují alegorie sochařství, hudby, poezie a malířství, jež propadají skepsi a zoufalství. Dominantní chůze ženy po panelu vyjadřuje její nadvládu nad tradičními alegoriemi umění. V hvězdné hloubce oblohy se vznášejí tři okřídlení amorci, kteří bědují a oplakávají její nezáměrem a odmítnutí. Bohyni, jež je současně moderní kurtizánou, vede prase, symbol smyslnosti a hříchu. Jde o nové pohanské božstvo, které žena přidržuje za provázek připomínající uzdu ovázanou kolem krku prasete.: „*Žena s prasetem, rovněž celá v černém až po loket, černé punčochy natažené ke stehnům, a jinak nahá, zvířecí, krásná touto zdravou plebejskou surovostí, jež vzdoruje útokům, na vodítku vedená vepřem.*“⁵⁰⁶

⁵⁰² Lettre de Rops à Maurice Bonvoisin, Paris, 27 juillet 1877, n° 31. Collection Baron Benoît de Bonvoisin.

⁵⁰³ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 144.

⁵⁰⁴ Podobně ztvárnil Rops ženské tělo v díle *Múza* (Muse).

⁵⁰⁵ Lettre de Rops à Picard, Paris, 24 mars 1879. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 631/17.

⁵⁰⁶ Jacques Pradelle, Rops naturien et féministe, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 412.

Tématem kresby *Pornokrates* reagoval Rops na Proudhonovo dílo *Pornokracie neboli ženy v moderní době* (La Pomocratie ou les femmes dans les temps modernes, 1875) a současně i na Courbetovo plátno *Lamači kamene* (Les casseurs de pierres, 1849–1850). Proudhon ve svém díle upozornil na ekonomické a sociální souvislosti kapitalismu a prostituce, zatímco Courbet zobrazil vykořisťování a těžkou práci lidí v kapitalistické společnosti. Ropsův *Pornokrates* se stal symbolem útoku na francouzský Salon. Rops, který byl v Belgii pokládán za vzor realistické malby, své umělecké poselství postavil nad aspirace Proudhona i Courbeta. Nesnažil se analyzovat nebo podporovat morální hodnoty jako Proudhon, ale představoval rozklad mravů a svůdnost prodejné lásky. Programově dráždil rozkoš voyeurů a iritoval pokryteckou měšťáckou společnost nonkonformními prvky, například pozlaceným prasečím ocasem. Nezobrazil bídu a vykořisťování lidské práce jako Courbet, nýbrž její prospěšnost a prodejnost. Atributy práce vyjádřil prostřednictvím provázku spojujícího kurtizánu a prase, jež zastupuje platícího zákazníka nebo potenciálního nápadníka. Prase se zde stává také odkazem na starozákonní příběh o zlatém teleti, symbolu mamonu a hrabivosti. Poselství díla *Pornokrates* je proto ironické. „*Je to filozofické jako peklo a morálka. Tento cejch telat – ne, chci říct zlatých prasat!!*“⁵⁰⁷ Rops se přiblížil dílu Edgara Degase i Manetovu plátnu *Nana* (1877), kde se nahé tělo v kombinaci s několika kousky oděvu proměňuje z prostitutky ve velkou kněžku. V díle *Pornokrates* dokázal Rops prostřednictvím kresby spojit výtvarnou působivost antického basreliéfu s efektem barevné realistické malby. Tuto Ropsovu práci je ale možné zařadit i do proudu tradičního a historického umění, který představuje britský malíř Lawrence Alma-Tadema (1836–1912). Podobně jako v případě kresby *Pokušení svatého Antonína* navrhl Rops i pro kresbu *Pornokrates* oltářní křídla, která by ji uchránila od nepovolaných pohledů. Dílo bylo přesto vystaveno v roce 1886 na Salonu XX v Bruselu. Sám Rops již ovšem v té době s tímto záměrem nesouhlasil. Dospěl totiž k závěru, že *Pornokrates* je již překonaný motiv, který neodpovídá jeho současné tvorbě. „*Rops je jako Degas: neschvaluje, že se vystavují jeho díla.*“⁵⁰⁸

Ropsovy vlastní zápisky dokládají průběh vzniku této kresby: „*Vytvořil jsem to za čtyři dny v saténově modrém salonu, v přetopeném apartmá plném různých vůní, kde mi brambořík a myrha dodávaly mírnou blahodárnou zimnici, která mi napomáhala k produkci,*

⁵⁰⁷ Lettre de Rops à Picard, s.l., 24 mars 1879. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 631/17.

⁵⁰⁸ Lettre de Octave Maus à Heymann, janvier 1889. Fondation Custodia, Paris.

a dokonce i k reprodukci. ⁵⁰⁹ Stejně tak si pečlivě zaznamenal výdaje na modelku, která mu při vzniku kresby pózovala.

„13. března:

Studie hlavy slečny Rose Partoutové, soukromnice...

emancipovaná, používající svůj kapitál a propůjčující mi svou krásu nejlaskavěji po tři dny.

Večeře u Brébanta: 46 fr 60

17. března:

Načrtnuté bederní svaly výše uvedené: 00 fr 00

Lóže nabídnutá výše uvedené k premiéře Bas de laine v Palais-Royal: 28 fr 00

Zmrzlina, koláč, glazované pomeranče, stolička, noviny, půjčené kukátko: 11 fr 50

Rána, již utrpěla má vážnost, když jsem se udiveným očím dam Z. a D. ukázal v lóži s mladou dámou, která nesla na hlavě zulský klobouk⁵¹⁰ a tři hodiny si vychutnávala 60 plátků glazovaných pomerančů: 00 fr 00

Obdiv a závist vyvolaná u Gastona Bérardiho: 00 fr 00

Vynaložení důvtipu: 00 fr 00

Vůz na zpáteční cestu: 5 fr 00

A tak dále k dokonalosti mého díla Pornokrata. ⁵¹¹

⁵⁰⁹ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 146.

⁵¹⁰ Jde o pokrývku hlavy *isicholo*, kterou nosí provdané ženy afrického kmene Zuluů během obřadů.

⁵¹¹ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999, s. 78, 82.

Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí

„Samo sebou vynikal tento malíř perverze v odhalení. Jeho výrazně sesunuté rukávy, dekoltování, jeho pasy a šíje jsou báječný a významný objev. Je původcem dlouhých černých rukavic a černých punčoch v umění (...)“⁵¹²

Rops vytvořil opus magnum s názvem *Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí* (Les Cent Légers Croquis Pour Réjouir Les Honnêtes Gens, kolem 1878–1881). Dílo je věnováno kráse obnažených ženských těl. Tento výtvarný cyklus zahrnuje sto dvanáct kreseb rozdělených do dvou alb a vznikl na zakázku pařížského bibliofila a sběratele Julese Noillyho, velkého obdivovatele Ropsovy tvorby.⁵¹³ Na základě vzájemných konzultací se Rops a Noilly shodli na uměleckém projektu, za jehož ústřední námět zvolili polonahá ženská těla a který měl mít parametry „erotického díla“⁵¹⁴. Album mělo splňovat atributy provokativní zvláštnosti a sexuální výjimečnosti. Jeho cílem bylo nejen potěšit řádné lidi, ale také „nasrat publikum. Ale s noblesou!“⁵¹⁵ Ačkoli Rops sliboval dokončit celý cyklus již v roce 1878, teprve na jeho sklonku obdržel Noilly seznam připravovaných listů. Rops totiž v této době pracoval i na jiných zakázkách. Své prodlevy ovšem sebekriticky komentoval a odůvodňoval: „Od včerejška čekám na modelku, která mě včera a dnes ráno vypekla. Pišu vám tento vzkaz, abyste věděl, že na zpoždění nesu pramalou vinu. Práci na kresbách zpoždí modelky, které utíkají. (...) Na té dívence ale trvám, protože má nádherné tělo a výborně sedí.“⁵¹⁶ Rops vytvářel své listy kombinovanými technikami, k nimž patřily barevné tužky, pastel, kvaš a akvarel. *Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí* dokončil až v lednu roku 1881. Alba tvoří hlavní frontispis, postskriptum a deset frontispisů ke každé sérii deseti kreseb.⁵¹⁷ Obě alba svázal do červené safíánové kůže Maurius Michel (1846–1925), proslulý knihvazač druhého císařství.⁵¹⁸

⁵¹² Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 141–142.

⁵¹³ Původně tato alba představovala hlavní součást Knihovny Noilly, která však byla rozprodána již na jaře roku 1887. Alba byla vydražena na aukci za 15 000 franků.

⁵¹⁴ Lettre de Rops à Jules Noilly, Bruxelles. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops I*. Limai, 1942, s. 274.

⁵¹⁵ Lettre de Rops à Théo Hannon. Université catholique de Louvain-la-Neuve 115, CHR 100.

⁵¹⁶ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 148.

⁵¹⁷ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999, s. 102–103.

⁵¹⁸ Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998.

V roce 1862 vzniklo ve Francii loutkové divadlo Théâtre érotique de la rue de la Santé, jež uvádělo erotický repertoár určený pro privátní publikum.⁵¹⁹ Cyklus *Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí* si tento podnik vzal za inspiraci a současně na něj i odkazuje. Toto „bizarní, neobvyklé, divoké a přehnané divadlo“⁵²⁰ založil Louis Lemercier de Neuville (1830–1918). Snažil se vytvořit „nepsoutané divadlo, v němž si popustila uzdu fantazie, která by byla záminkou ke společným večerím dvakrát do měsíce, při nichž se bude scházet dvacítká duchaplných lidí z dvaceti různých koutů Paříže.“⁵²¹ Setkávali se zde bohémsky orientovaní spisovatelé, malíři, hudebníci a herci, kteří parodovali měšťáckou společnost. Divadlo vycházelo z Moliérový ideje, že komedie musí „bavit a rozesmávat slušné lidi“.⁵²² Rops navíc později vytvořil frontispis ke knize *Erotické divadlo na Rue de la Santé: jeho historie*⁵²³ (Le Théâtre érotique de la rue de la Santé: son histoire)⁵²⁴. Divadlo a album spojovala prostopášná zábava, ačkoli samotné divadlo zaniklo dříve, než Rops a Noilly zahájili spolupráci. Loutkovitost a prostředí divadelního zákulisí se však do Ropsových listů promítlo. Album vycházelo i z Balzacova literárního cyklu *Lidská komedie* (La Comédie humaine) a Zolova románového cyklu *Rougon-Macquartové* (Les Rougon-Macquart). Některými tématy se Rops vrací ke své ranému tvůrčí fázi, zejména ke karikaturní tvorbě z 60. let 19. století.

Albem *Sto nenáročných skic* se Rops pokusil vytvořit typologii moderních žen své epochy. V albu zachytil podmanivé a svůdné ženy, jejichž poloobnaženou tělesnou krásu zdůraznil nezaměnitelným smyslem pro harmonii prostředí, vůní a barev. Jednotlivé listy poskytují divákovi nevšední zážitek a pohled na ženské tělo. Každá zobrazená žena naplnila Ropsovu ideu, podle níž moderní ženy dokážou rozšiřovat svou moc ve světě mužů.⁵²⁵ Na jednotlivých listech jsou dámy, kurtizány, grizetky, loretky, modelky nebo artistky zasazeny do prostředí budoáru, ateliéru, ložnice, cirkusu, ústavu a nočních ulic. Pro svou uměleckou práci potřeboval Rops mnoho ženských modelů. Pevná a statná těla mu poskytovaly modelky z Flander, zatímco gracielní a štíhlá těla kreslil podle fyziognomie Pařížanek. „Zůstal jsem v Paříži pouze tři dny. Nechal jsem si tam sedět modelem půl tuctu takových dívek, jaké jinde

⁵¹⁹ Laingui André, Les Magistrats du XIXe siècle juges des écrivains de leur temps, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 44, 1992, s. 221–241.

⁵²⁰ *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé: son histoire*. Batignolles [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1864, s. 2.

⁵²¹ Jean-Jacques Pauvert, Mathias Pauver, *Théâtre érotique français du XIXe siècle*. Paris, Sortilèges, 1994, s. 601.

⁵²² Molière, Kritika Školy pro ženy. In *Molière*, Hry. Praha, Odeon, 1953, s. 274.

⁵²³ Publikaci tvoří dvě části *Historie erotického divadla na rue de la Santé* (Histoire de Théâtre érotique de la rue de la Santé) a *Dodatek k Erotickému divadlu na rue de la Santé* (Appendice au Théâtre érotique de la rue de la Santé), a proto Rops vytvořil dva frontispisy s nápisy *Epotikon Oeatpon*.

⁵²⁴ *Le Théâtre érotique de la rue de la Santé: son histoire*. Batignolles [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1864.

⁵²⁵ Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998.

nejsou. Mám za to, že studie moderních aktů se nemohou dělat klasicky, ale že dnešní akt musí mít zvláštní povahu a svébytné tvary, které se nepodobají žádným jiným.“⁵²⁶ Odmítal zobrazovat klasické nahé a idealizované tělo. Byl přesvědčen o tom, že to, co má být zdůrazněno, musí být částečně také zahaleno. Proto jsou pro jeho akty typická zpola odhalená těla: „*Poloakt je skutečný společenský akt, který přitahuje pozornost stejnou měrou k tělu i k doplňkům, skrze něž se projevuje; tyto doplňky udávají vlastní charakter ženám, které skuteční umělci – nebo skutečně citliví lidé – budou milovat kvůli nim samotným.*“⁵²⁷

Hlavní frontispis nazvaný *Rops ve svém ateliéru s modelem* (Rops dans son atelier avec son modèle, 1878) je autoportrétem umělce, který pokouje cigaretu a zkoumavě pozoruje přitažlivou postavu pózující modelky. Jde o mladou elegantní ženu, která právě odkládá šaty, aby umělce inspirovala k výtvarné tvorbě a potěšila diváka pohledem na sličné křivky svého poloobnaženého těla.⁵²⁸ S motivem odhalených hýždí a smyslné ženské šije se můžeme setkat také na listu *Knihovník* (Le bibliothécaire). Naskýtá se nám tu pohled na nahou ženu, která leží na lůžku zády k divákovi a oddává se četbě mravně závadné literatury. Satanistickou příchut' dodává scéně temný knihovník ztvárněný jako zlověstně se usmívající ďábel; právě vystoupil z úkrytu za závěsem a pod paží svírá další knihy určené k nemravné četbě. List je dokladem skryté radosti a vzrušujícího potěšení z četby cenzurované nebo zapovězené erotické literatury, která v 19. století představovala „zakázané ovoce“. Motiv obnažené ženy ležící na boku se opakuje také na pastelu *Svrbění* (Démangeaison). Rops zde prostřednictvím zrcadla, v němž si prostitutka prohlíží své nahé tělo, dosáhl zdvojeného účinku kouzla ženské sexuality. V zrcadle je totiž možné spatřit také ženin nelítostně prodejný osud. Ten má podobu vilného staršího muže, který ji se zájmem chtivě pozoruje pootevřenými dveřmi. V listu prostupuje odkaz na plátna *Nahá Maja* (La maja desnuda, 1797–1800) od Francesca Goyi a *Velká odaliska* (Grande Odalisque, 1814) od Jeana Augusta Dominiquea Ingrese. Mužská touha přiblížit se poloobnaženému ženskému tělu je zachycena i na listech *Kráska a zvíře* (La Belle et la bête) a *První povzdech* (Premier soupir). Motiv muže, jenž sleduje půvaby provokativně stojící ženy připravené odložit nebo si naopak obléct šaty, je ztvárněn na kresbě *Toaleta* (La Toilette). Žena oděná pouze v korzetu a ve spodničce si zde upravuje a kontroluje tvář před zrcadlem. Rops, který se v tomto díle zřejmě inspiroval Manetovým plátnem *Nana* (1877), se pokusil o ztělesnění praxe prostituce v období druhého

⁵²⁶ Erastène Ramiro, *Félicien Rops*. Paris, Pellet & Floury, 1905, s. 88.

⁵²⁷ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005, s. 70.

⁵²⁸ Rops předjímal také některé motivy z díla Toulouse-Lautreca.

císařství v Paříži.⁵²⁹ Zhmotněné mužské sny najdeme také na listu *Dávné vzpomínky* (Souvenirs d'antan). Jsou to romantické erotické vize starého muže, jenž sedí před krbem, a jeho sny o kráse ženského těla se promítají na stěny pokoje. Na jejich ploše jsou zobrazeny ženy, jež odhalují a v různých polohách vystavují na odiv půvaby svého nahého těla. List lze také vnímat jako předobraz Ropsova listu *Pokušení svatého Antonína* (La Tentation de Saint-Antoine).

Dalším tematickým okruhem alba je motiv Venuše a jejího ostrova Kythéry. Tímto tématem Rops navázal na tvorbu rokokových malířů Pierre-Antoina Baudouina (1723–1769) nebo Françoise Bouchera (1703–1770). Noilly se prostřednictvím alba dokonce otevřeně snažil oživit estetiku 18. století: „*Chtěl bych sto skic zařadit do příběhu ‚Za oponou‘ dnešní doby a udělat pro devatenácté století to, co Baudouin udělal pro století osmnácté.*“⁵³⁰ Odkaz na rokokové malířství dokládá také užití techniky pastelu, typ barevnosti a malý formát listů. Za velmi působivé dílo lze z tohoto hlediska označit Ropsův frontispis *Archeologická společnost Kythéry* (Société archéologique de Cythère) [39], který je alegorií archeologických vykopávek rozpadlého Venušina torza. V roli archeologů zde vystupují malí andělíčci, kteří svůj nález pečlivě fotografují a zakreslují. Frontispis zachycuje skupinky andělíčků ve chvíli, kdy přinášejí dvě nalezená oddělená ňadra a vykopávají část nohy trčící ze země.⁵³¹ Poloobnažená postava kráslicí se Venuše je zachycena i na listu *Toaleta na Kythěře* (La Toilette à Cythère). Kompozice listu vyzdvihuje triumfálnost sedící Venuše, jejíž nahé tělo obdařené pevnými ňadry kontrastuje s prostorem pozadí ztvárněného v jemných a světlých barvách. Vládkyně Kythéry je zobrazena v okamžiku, kdy jí jeden andělíček na hustou hřívu vlasů nasazuje malý modrý klobouček, zatímco další andělíčci jí přinášejí prostředky a rekvizity nutné k dalšímu krášlení. Venušino přitažlivé tělo i její čarovný ostrov jsou příslibem útěku od každodenní nudy a všedního života do království lásky.⁵³² O Venušině triumfu a o její moci svědčí dále kresba *Odvažování v Kythěře* (Le Pesage à Cythère), kde je bohynino tělo těžší než bohatství světa. Nahá Venuše rokokových tvarů je rozkošnický usazena na váze jako na houpačce. V levé ruce svírá hračku – dětskou loutku symbolizující muže, který se pod vlivem její erotické moci proměnil ve směšného kašpárka. Typ zrození moderní Venuše ztvárnil Rops na kresbě *Sprcha* (La Douche). Je zde zobrazena nahá žena, jak s pozvednutými pažemi stojí v lavoru s vodou – novodobé lastuře a metafoře geneze

⁵²⁹ Linda Nochlin, *Representing Women*. New York, Thames and Hudson, 1999.

⁵³⁰ Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999, s. 102–103.

⁵³¹ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

⁵³² *ibid.*

ženské krásy. Žena je vystavena dvěma proudům vody. Jeden jí ze sprchy dopadá na hlavu, druhý jí omývá pohlaví a prýští z hadice, kterou drží v ruce ošetřovatel, jenž stojí polozakrýlý v lázeňské kabině. Dynamický proud vody směřující na ženin klín je metaforou pohlavního aktu. Její tělo je obráceno k divákovi zády, a tak její ňadra, břicho a slabiny může sledovat pouze ošetřovatel.

Jiný tematický okruh alba zahrnuje motiv kněžek lásky. Pro vyobrazení prostitutek si Rops v tomto albu zvolil různé typy prostředí – noční ulici pro list *Čtyři hodiny ráno* (Quatre heures du matin), budoár pro *Cherubovu píseň* (La Chanson de Chérubin) nebo nevěstinec pro *Vojenskou komisi* (Le Conseil de révision). Úděl prostitutky zachytil například v kresbě *poslední jmenované*. Divák je zde svědkem situace, kdy je vyhodnocována dívčina způsobilost k tomu, aby se z ní stala dobrá prostitutka. Mladíčka dívka je zobrazena ve chvíli, kdy nahá pokorně stojí před bordelmamá a kriticky přihlížejícími, již dobře zaškolenými a zkušenými konkurentkami. Na stěně jsou zavěšeny portréty císaře Napoleona III. a císařovny Evženie z Montija (1826–1920).⁵³³ Motiv císařova portrétu se opakuje i na listu *Cherubova píseň*, který zachycuje oblečeného mladého muže a polonahou starší kurtizánu sedící na pohovce v červeném budoáru. Starší muž namalovaný na portrétu by mohl být mladíkovým otcem, stejně jako žena na pohovce by mohla být jeho matkou. Mladý muž a starší žena se podobají císařskému páru. Ačkoli Rops toto album vytvářel v období třetí republiky, ve společnosti i nadále přežívala deziluze z vlády a politiky Napoleona III. Nevěstka unavenýma očima pozoruje moderního cherubína usazeného v křesle a nezúčastněně poslouchá jeho milostné návrhy.

Základním rysem alba je Ropsova schopnost ztvárnit nejrůznější podoby ženského těla. Oslavou dokonalosti vyrůstající z krásy ženských křivek a tvarů jsou listy *Odlévání* (Le moulage), *Sval dámského krejčího* (Le muscle du grand couturier) nebo *Masáž* (Le massage). Na listu *Lekce hygieny* (La Leçon d'hygiène) ztvárnil Rops ženská torza zasažená syfilidou. Umístil je do vitríny patologického muzea. Nevyhýbal se ani zobrazení silných a dominantních žen, které vystihl například na listech *Po půlnoci* (Passé minuit) nebo *Sociální revoluce* (Le révolution sociale). Na kresbě *Sociální revoluce* se symbolem revoluce stala

⁵³³ Francouzský fotograf André Adolphe-Eugène Disdéri (1819–1889) vytvářel vizitkové portréty, které vytlačily z trhu malované miniaturní portréty vyhrazené zámožným vrstvám. Najednou se mohly dávat fotografovat i maloměstské střední vrstvy. Tyto portréty svou pózou a atributy imitují nejen individualitu osobnosti, ale i sociální postavení. Největším vzorem je vládnoucí pár císaře Napoleona III. s vousem a šerpou a císařovny Evženie z Montija s tmavými spletenými vlasy. Jejich portréty jsou zavěšené v budoáru nevěstince. Když však Rops kreslil list *Porada na prohlídce*, císařství bylo již od roku 1873 minulostí.

nevěstka stojící na vrcholu revoluční barikády.⁵³⁴ Její nahé tělo zdobí pouze krátké hedvábné punčochy a červené střevíce na podpatku. Na rozevláté hřívě zrzavých vlasů má nasazenu polní čapku képi a v ruce svírá šavli.⁵³⁵ Výtvarným provedením i použitou politickou symbolikou se list přibližuje plakátu, který plní funkci agitky.

Celá řada listů tohoto alba přibližuje svět cirkusu, a to včetně zákulisí nebo zkoušek, při nichž ženy zaujímají jak elegantní plastické polohy, tak i strnulé anatomické pózy. Velmi působivá je z tohoto hlediska kresba *Anděl apoteózy* (L'ange de l'apothéose), na níž je žena v kostýmu anděla strnule usazena v zákulisí a její nehybné tělo sleduje oděný muž. S motivem nahé ženy a oblečeného muže se setkáváme také na listu *Repetice* (La répétition). Muž pozoruje napjaté, hlavou dolů zavěšené nahé tělo cvičící cirkusačky, která je chodily zaháknuta na visuté obruči. Rops dokázal velmi působivě zachytit různé podoby cirkusového umění včetně jeho jednotlivých disciplín. Na kresbě *Žena na visuté hrazdě* (La Femme au Trapèze) ztvárnil pevné a svalnaté tělo ženy stojící u visuté hrazdy. Žena stojí bokem k divákovi a její tvář je naplněna prosebným pohledem a výrazem přetížení a únavy. Je to výraz člověka, jenž dobře zná bídu a odvrácenou tvář nezakotveného života komediantů a kejklířů. Nuzný svět cirkusu vystihl Rops také na listu *Přestávka Minervy* (L'entracte de Minerve). Vidíme zde nahou cirkusačku, která sedí u stolu a při jídle melancholicky hledí do prázdna. V pozadí za závěsem ji pozoruje maskovaný klaun. Kresba *Usmrkaná láska* (L'amour mouché) [40] zachycuje pierota, jenž za závěsem pozorně sleduje kolombínu, jak pečuje o malé dítě oblečené v kostýmu anděla. Pierotova bledá tvář je maskou smrti vypovídající o existenciální nejistotě a životní tíži. Každodenní bohémský život herců a komediantů zobrazil Rops i na listu *Divoščiny lásky* (Les Amours de la femme sauvage), kde žena maskovaná jako indiánka svádí muže na lůžku obklopeném kulisami a divadelními rekvizitami. V listech s cirkusovými motivy Rops předjímal expresionismus. Patrné je to zejména v důrazu na kontrastní barevnost a ohraničení plochy linií nebo z využití světla a stínu k modelování těl. Mámivý třpyt a záře světél cirkusu, jež diváky oslňují v průběhu představení, jsou stejně jako cirkusové oděvy, rekvizity i líčení falešné a klamné.

Albem *Sto nenáročných skic pro potěšení rádných lidí* se Rops přiblížil satirickému grafickému cyklu *Ze života nevěstky* (A Harlot's Progress, 1732), jehož autorem je anglický

⁵³⁴ Tento motiv uplatnil Eugène Delacroix na plátně *Svoboda vede lid na barikády* (La Liberté guidant le peuple, 1830).

⁵³⁵ Během potlačení Pařížské komuny roku 1871 zachycoval Rops ženy komuny, jež mohly být reálnými vzory pro revolucionářky.

malíř a grafik William Hogarth (1697–1764).⁵³⁶ Rops vystihl mnohoznačné podoby moderní ženy, kterou zachycoval zpravidla nahou nebo zpola zahalenou. Mnohé motivy pak postupně dále rozváděl, doplňoval nebo upravoval v moderní erotický slabikář. Skici jsou tak současně katalogem Ropsova díla. Na jednotlivých listech variuje zobrazení ženy *ropsienne*, která se stává prostitutkou, kolombínou, cirkusačkou nebo revolucionářkou. Opus magnum *Sto nenáročných skic pro potěšení řádných lidí* je výjimečný nejen svým rozsahem, ale také uměleckou kvalitou a originální koncepcí.

⁵³⁶ Sabine Makein, *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops: Ikonographie und Ikonologie*. Münster, [s.n.], 1990.

Žena a loutka

„Muži! ... dlouho mi připadáš jako ubohý panák, se kterým si taková žena může hrát, jak se jí zlíbí...“⁵³⁷

V letech 1873 až 1885 pracoval Rops na sérii *Žena a loutka* (La Dame au pantin), v níž pojednal motiv ženy jako manipulátorky, nositelky síly a potenciálního zla. Žena je zde pojednána jako alegorická služebnice d'ábla, jehož zákonům a vůli se podřizuje. Série sestává ze tří listů zachycujících motiv interakce ženy a loutky a je metaforickým vyjádřením souvztažnosti mezi ženou coby bytostí, jež je ovládána d'áblem, a ženou jakožto silou, která ovládá muže. Na jednotlivých listech jsou tak ztvárněni „muž, ženina loutka; žena, d'áblova loutka.“⁵³⁸ Působením ženské moci, půvabu, svůdnosti a erotické přitažlivosti se muž proměňuje v loutku, jíž žena vládne, aniž by se bezprostředně dotýkala jejích údů. K nadvládě nad loutkou jí totiž stačí, že ovládá její nitro. Loutka je nástrojem v rukou ženy, která mužovu duši oživuje nebo naopak umrtvuje pouhou řečí či zrakem. Žena v tomto vztahu zaujímá mužskou, dominantní roli. Pod jejím nadřazeným pohledem loutka bezmocně, mlčky a bezvládně sklápí hlavu. Tichý dialog určuje asymetrie tělesné pozice ženy a loutky. Duše loutky je zbavena schopnosti mluvit a jednat, neboť je uvězněna v nitru nehybné, neproniknutelné a až nečitelné skulpturální hmoty. Loutka vystupuje jako totem nebo fetiš. Je blízká i nedosažitelná, ale zároveň neoddělitelná od toužícího mužského subjektu, jež zastupuje. Přestože je vystavena jako posvátný objekt, jejím osudem je být pouhým majetkem svého tvůrce – ženy. Loutka je bezmocná, rezignovaná a pasivní oběť, která se nevzpírá a mlčí.

Na první verzi listu *Žena a loutka a vějíř* (La Dame au pantin et à l'éventail, 1873) [41] ztvárnil Rops ženu s tmavohnědými stočenými vlasy, které tonou v odlescích červené barvy a jejich kadeře zahalují ženinu šíji. Její korzet odhaluje dekolt, krk, ramena i paže, které překrývá tmavý krajkový tyl. Femme fatale je zachycena, jak v šatu určeném k okouzlení a ovládnutí poštilého blázna sedí za stolkem. Posměšným, uštěpačným pohledem upřeně hledí na loutku bezvládně posazenou na rozevřené dlani. V pravé ruce, již halí bílá rukavička, svírá pozdvižený vějíř, symbol hravosti, koketnosti a malichernosti.⁵³⁹ Jednání ženy Rops omezil

⁵³⁷ Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops IV*. Limai, 1942, s. 332–333.

⁵³⁸ Joséphin Péladan, L'Esthétique au Salon de 1883, *L'Artiste* 1, mai 1883, s. 341.

⁵³⁹ Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.

na pohrdavé pozorování loutky, jejíž směšnost a groteskní bezmocnost podtrhují bezvládně visící končetiny, barevné odění, dřeváky a klobouk s pštrosím pérem. Intimitou marnotratného dámského budoáru zobrazeného na listě *Žena a loutka a vějíř* se přiblížil tvorbě belgického malíře Alfreda Stevense (1823–1906), který zachycoval zamyšlené a přemítající ženy v interiérech jejich budoárů.

Druhý list *Žena a loutka* (*La Dame au pantin*, 1877) charakterizuje prosvětlené pozadí a antikizující dekor. Žena zde symbolizuje kněžku, jež nad mramorovým oltářem jednou rukou pozvedá a současně obětuje loutku jako svoji kořist. Druhou ruku opírá o oltář a svírá v ní vějíř. Je opásána žlutou stuhou a živůtek jejích šatů odhaluje nahá ňadra. Z rozpáraného břicha loutky dopadá do připraveného poháru déšť zvonících zlatých mincí, což je ironický odkaz na mýtus o oplodnění Danaé a současně na vztah ženy a muže založený na principu prodejnosti. Na listu *Žena a loutka* je tento vztah explicitnější, neboť mince jsou na prvním listu *Žena a loutka a vějíř* ukryty ve skřínce položené na stole.⁵⁴⁰ Ucho poháru je tvořeno linií hadího těla, jež se pne po jeho nožce a potvrzuje sepětí d'ábla, ženy a hříchu. Vyklobená loutka má na nose cvikr a žena ji pozvedá a současně se vítězně opírá o mramorový oltář, jež zdobí basreliéf se ztvárněním motivu tance smrti. Dábelský bukranon na podstavci oltáře a zneklidňující sfinga v pouštní krajině, symbol ženské záhady, připomínají obřad, jenž se odehrává pod ochranou démona chlípnosti. Epigraf ECCE HOMO (Ejhle člověk) na podstavci oltáře je formou posměchu a vyjádřením analogie loutky a Krista.⁵⁴¹ Podobu loutky mohla inspirovat litografie *Polichinelle* (1874) od francouzského malíře Édouarda Maneta.⁵⁴² Na Ropsově listu je ovšem vysoký klobouk loutky nahrazen cylindrem a noblesní hůlka rákosovou tyčkou. Druhý list *Žena a loutka* spojuje atmosféru antiky a moderní doby. Sfinga v pouštní krajině je zde nositelem neslučitelného a tajemného zobrazení, které umocňuje otázka UBI MULIER (Kde žena) na konzole basreliéfu tance smrti. Žena a důsledky jejích zlověstných činů mohou být skryty v motivu tance smrti, rozpárané loutce i v narážce na tělo hada na poháru.

Otázku UBI MULIER promítl Rops i do posledního listu *Žena a loutka*⁵⁴³ (*La Dame au pantin*, 1883–1885), kde zobrazil obětování loutky zpola odhalenou stojící triumfující ženou. Jde o vrcholnou ukázkou ženské dominance a o prezentaci bezmoci oběti loutky, kterou žena drží v dlani nad bohatě zdobenou nádržkou. Ta slouží k zachycení padajících kousků

⁵⁴⁰ Hélène Védérine, *De l'encre dans l'acide: l'oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*. Paris, Champion, 2002, s. 192.

⁵⁴¹ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998, s. 52–75.

⁵⁴² Marilyn R. Brown, Manet, Nodier, and "Polichinelle", *Art Journal* 45, 1985, s. 43–48.

⁵⁴³ List vznikl jako ilustrace ke knize *Jeho výsost žena*.

zlata z rozpáraného a krví potřísněného břicha loutky. Podstavec nádržky evokuje strom poznání dobra a zla a obtáčí jej tělo hada, posla satanského zla, který v tlamě svírá jablko hříchu. Rituál oběti potvrzuje krví potřísněná dýka, již drží ženina ruka skrytá v šedé rukavici. Žena zde představuje alegorii vítězného ženství; je zobrazena jako idealizovaná a současně obávaná i zatracovaná bytost. Její pozice evokuje ztvárnění odvážné a krásné Judity, která setla hlavu Holofernovi, nebo Fortuny, bohyně štěstí, bohatství a nevypočitatelnosti života, jež se právě nachází v okamžiku příznivém k uskutečnění jejího záměru. Žena-Fortuna zde překonala muže-loutku, neboť svou přízeň projevuje pouze silným a statečným mužům, a slabé naopak uvádí do neštěstí.⁵⁴⁴ Černá mašle uvázaná kolem pasu evokuje rovněž bohyni lásky a krásy Afroditu. Rozpárané břicho loutky je možné vnímat jako zástupný symbol sexuálního odhalení, což potvrzuje i krajka zakrývající jedno ňadro, zatímco druhé zůstává odhaleno. Na posledním schodu tribuny je posazena žába. Ta symbolizuje lakomství a představuje kontrapozici k rozmařilé a marnotratné ženě. U ženiných nohou vidíme dvorního šaška, malého okřídleného Eróta přestrojeného za veselého a současně krutého blázna. Afroditin průvodce Erós pohlíží na hlavu smrtky, která je odkazem na další Ropsova díla – lept *Jiným nechci být* (Aultre ne veulx estre) a akvarel *Přirozenost* (Naturalia, kolem 1875). Hlava smrtky v šaškovské čepici, která nahradila Erótovy atributy, jimiž jsou zbroj, luk a šípy, vyjadřuje moderní formu lásky bez rozkoše. Jednotlivé kompoziční prvky listu, jako je pozice ženy, padající mince, Erós i žába, vycházejí z mědirytiny *Středem půjdeš nejbezpečněji* (Medio tutissimus ibis)⁵⁴⁵, již vytvořil nizozemský malíř a grafik Otto van Veen (kolem 1556–1629).

V sérii *Žena a loutka* je žena představena jako potenciální i reálné ohrožení a d'ábelské svůdné nebezpečí, jež muže magneticky přitahuje. Pro muže je obtížné, aby se od ženských svodů odkouznil, a to i přesto, že ho mohou odrazovat příznaky možných důsledků milostného vztahu: „*vraťte se, zapomeňte na tu, kterou jste viděl, která s vámi mluvila, která vám napsala. (...) Pokud jste ještě nezažil nejhlubší šílenství, které může v lidském srdci vyvolat a udržovat (...), nepřibližujte se k ní, vyhýbejte se jí jako smrti, (...) smilujte se proboha sám nad sebou!*“⁵⁴⁶ V momentě sblížení se muž již nemůže od ženy odpoutat a stává se obětí její touhy po moci, nadvládě, rozmařilosti, krutosti a penězích. Žena v sérii nakonec muže ovládá a proměňuje ho v loutku, která se plně podřizuje jejím požadavkům a přáním. Kromě finančního obnosu odevzdává své vládkyni jak své tělo, tak i duši.

⁵⁴⁴ Niccolò Machiavelli, *Vladař*. Praha, Ivo Železný, 1997.

⁵⁴⁵ Mědirytina je součástí knihy *Q. Horatii Flacci Emblemata: imaginibus in aes incis, notisque illustrata*. Antwerp, 1607, s. 21.

⁵⁴⁶ Pierre Louÿs, *Žena a loutka*. Brno, Host, 1997, s. 29.

Satanské

Báseň o d'áblově vlastnictví ženy

„Jsem hrdý na to, co jsem vytvořil.“⁵⁴⁷

V roce 1882 vytvořil Rops cyklus *Satanské* (Les Sataniques), který představuje vyústění jeho dlouhodobějšího uměleckého zrání. Již od roku 1878 pracoval na autorském a nikdy nedokončeném projektu *Ďábelské album* (Album du diable): „již několik let začínám malovat *Ďábelské album, které bude druhou Stovkou sta skic, ale bude – jak doufám – ještě lepší. Chtěl bych nakreslit celé záhadné dějiny naší doby jako akty a poloakty. Mám báječné modelky! Tři nebo čtyři ženy, různé typy, taková těla, jaká nikde nenajdete a která nám dobrotivý Bůh, velmi ‚dobrotivý Bůh‘, dal k dispozici; a byl bych omezenec, kdybych nenamaloval něco tak krásného, když už je to navíc zpola vlastně hotové! (...) jak oduševněle a živě se tohle *Ďábelské album* bude vyjímat. Říkám to bez jakékoli skromnosti. (...) Tohle pokračování bude *Satanské*.“⁵⁴⁸ Cyklus *Satanské* je nevšedním a originálním výstupem Ropsova uměleckého záměru výtvarně zachytit ženy trýzněné, poživačné nebo oddávající se d'áblovi. Cyklus je „básní o tom, jak ženu posedl d'ábel.“⁵⁴⁹ Současně představuje nejnelitostnější formu, jejímž prostřednictvím se Rops zmocnil odvěkého vztahu ženy a satana.⁵⁵⁰ Žena na listech cyklu *Satanské* odpovídá Ropsově představě, podle níž je „*podstata ženy mimo jakýkoli čas; jedovatá nahá bestie; žoldnér Temnot; naprostá služebnice d'áblova*.“⁵⁵¹ Na grafických listech *Satan rozsévající koukol* (Satan semant l'ivraie), *Únos* (L'enlèvement), *Modla* (L'idole), *Oběť* (Le Sacrifice) a konečně *Kalvárie* (Le Calvaire) variuje obraz ženy od podoby svatokrádežné hříšnice až k satanské oběti. Žena se zde stává milenkou, pomocnicí nebo otrokyní satana. Její demonizací je oslaven kult smilnosti, perverze zla a sexuálního deliria.⁵⁵²*

⁵⁴⁷ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 128.

⁵⁴⁸ Erastène Ramiro, *Félicien Rops*. Paris, Pellet & Floury, 1905, s. 88.

⁵⁴⁹ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossman, 1985, s. 163.

⁵⁵⁰ Octave Mirbeau, Félicien Rops. In Pierre Michel, Jean-François Nivet eds., *Combats esthétiques I*. Paris, Séguier, 1993. – Eugène Rouir, *Félicien Rops: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié II, III: Les Eaux-fortes*. Claude Van Loock, Bruxelles, 1992.

⁵⁵¹ Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998, s. 84.

⁵⁵² Bernadette Bonnier, Véronique Carpiaux, Félicien Rops! Bei diesem Namen geht einem im Geiste eine ganze Bilderwelt auf. In Peter Assmann ed., *Obsessions*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, 66–88.

Rops realizací těchto grafických listů překročil dobová tabu a destruoval hranici oddělující dobro a zlo, hřích a morálku, bolest a slast. V ohnisku jeho listů jsou témata, v nichž se prolínají perverze, smrt a sexualita. Satan tu zaujímá místo ukřižovaného Krista a kající se svatá Magdaléna se stává otrokyní tělesné slasti. Původní instinkty, které jsou v běžném životě potlačeny, jsou prostřednictvím ničím nespoutané Ropsovy imaginace plně uvolněny: „*Rops se nezabývá ničím jiným než tímto tabu, svátostí sexu a smrti, proto je jeho dílo tak zásadní. Nedbá na zákazy? Ano. Zpochybňuje je? Ne. Nedbá na zákony měšťanské morálky, na tabu, které zasahuje do posvátného, stejně jako se romantikové bouřili proti Restauraci, aniž by přitom jakkoli popírali rozum.*“⁵⁵³ Cyklus je koncipován jako „*kniha nahoty a stažené kůže*“⁵⁵⁴, která ukáže, „*že máme koule, které přežijí doby a vyděsí pobledlé klitorisy 21. století.*“⁵⁵⁵ Cyklus *Satanské* zpracoval Rops jako inverzi ikonografie i liturgie a blasfemickou křížovou cestu. „*Jeho slavné umění, černá mše a hororové vyprávění o posedlosti d'áblem; je to satanská teologie a Rops je skutečnou hlavou pekelné církve.*“⁵⁵⁶

Obrazovou kompozici cyklu *Satanské* ovlivnily biblické, démonické a čarodějnické texty (Jakob Sprenger, Jean Bodin, Martin del Rio, Luigi Maria Sinistrari d'Ameno), jež se vztahují k motivu vztahu krásné smyslné ženy a satana.⁵⁵⁷ V průběhu evropských dějin se setkání ženy a satana odrazilo ve dvou fenoménech – jsou to čarodějnické procesy a umělecká dekadence. I v raném novověku stále přetrvávalo přesvědčení, že je žena předurčena k hříchu a špatnosti. Žena symbolizovala nemravnou zbraň a vnadidlo, které nastražil d'ábel, aby uvedl muže v pokušení a následně přivedl do pekla. Šperky kolem krku a rukou ženy jsou symbolické řetězy, jimiž ji d'ábel svírá a ovládá. Její vnady podněcují touhu a chlípnost, za nimiž se skrývají sklony k pomstě, žárlivosti nebo i k zločinu. Tyto negativní atributy, jež se ženě přičítaly, byly spojovány s projevy její fyziologie (menstruace, plodová voda, porodní bolesti aj.), důvěrného vztahu k přírodě a vazeb k hmotnému světu.⁵⁵⁸ Ve druhé polovině 19. století došlo v kontextu proudu výtvarné a literární dekadence k revitalizaci tohoto interpretačního schématu ženy. Ta začala být ve výtvarných dílech znovu spojována s černou

⁵⁵³ Guy Denis, *Félicien Rops: Le relaps*. Bruxelles, Bernard Gilson, 2001, s. 76–77.

⁵⁵⁴ Lettre de Félicien Rops à Octave Uzanne. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 3091/8.

⁵⁵⁵ Ibid.

⁵⁵⁶ Félicien Champsaur, Félicien Rops jugé par les Catholiques, *La Plume* 172, 1896, s. 453.

⁵⁵⁷ V cyklu *Satanské* Rops ovšem reagoval i na soudobé politické a náboženské události odehrávající se v Paříži. V letech 1881 až 1882 zavedl pařížský starosta Jules Ferry (1832–1893) povinnou bezplatnou a laickou školní docházku. Biskup Louis Veuillot v této souvislosti podnítil náboženskou bouři a následný kající proces vyvolal emoce obyvatelstva. Rops vědomě provokoval církev a zároveň si udržoval odstup vůči vládnoucímu pozitivismu francouzské třetí republiky (1875–1940).

⁵⁵⁸ Jean Delumeau, *Strach na Západě ve 14. – 18. století II: obležená obec. Vládnoucí kultura a strach*. Praha, Odeon, 1999. – Christiane Klapisch-Zuber, Mužství a ženství. In Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmidt eds., *Encyklopedie středověku*. Praha, Vyšehrad, 2008, s. 413–423.

magií, okultismem a satanismem, oblastmi, jež se zároveň staly prostředkem zábavy a rozptýlení ve společenských salonech.

Přípravné kresebné studie k cyklu *Satanské* svědčí o Ropsově spontánní improvizaci, která se ustálila až v definitivní fázi tvorby, ačkoli původní idea se výrazněji nezměnila. Cyklus potvrzuje, že „*Rops je geniální rytec latinské dekadence*.“⁵⁵⁹ Tento jeho projekt se zakládal na práci s černou a bílou barvou, což dokládají listy *Modla*, *Oběť* a *Kalvárie*. V jiné verzi cyklu jsou ale listy prosyceny i červenou nebo modrou barvou. Barevná paleta je však vždy záměrně potlačena, aby vynikly účinky protikladů. Rops se navíc snažil navázat na práci alchymistů. Proto za podložku užíval silný papír, který evokuje pergamen a na němž bílá barva vytváří hustou a přilnavou vrstvu, jež je zpracována směsí litografické tuše a vosku. Rops klasifikoval tuto techniku jako moderní enkaustiku.

Cyklus *Satanské* otevírá frontispis *Satan rozsévající koukol*. Rops využil slova z Evangelia svatého Matouše⁵⁶⁰ jako ironickou antifrázi: „*Frontispis představuje ‚d’ábla‘ – tu podivnou a věčnou bytost, symbol lidské perverze – který obdivuje své album a dobře se baví*.“⁵⁶¹ První verze listu vznikla technikou olejomalby již v roce 1867. Satan zde kráčí temnou krajinou ozářenou světlem měsíce. V tmavých mračnách se vznášejí netopýři. Jejich svažující se let předznamenává zlo, které vzklíčí po zasetí semen v půdě. K zlověstné postavě satana, jenž je zde zobrazen v mocném gestu a jehož stín dopadá na zemský povrch, se plazí had.⁵⁶² Rok 1867 byl výrazným datem v Ropsově tvorbě, neboť zemřel jeho přítel a inspirátor Baudelaire. V tomto obraze je možné spatřovat spojení se zesnulým básníkem, který zasel *Květy zla*. Rops se olejomalbou přiblížil dílu Jean-Françoise Milleta, ačkoli typ svalnatého rolníka přeměnil do mocných gest a démonické síly, která znemožňuje lidskou existenci.⁵⁶³

Frontispis cyklu *Satanské* charakterizuje prosvětlení obrazové kompozice. Satan jako biblický rozsévač překračuje panorama spící Paříže a zadupává věže gotické katedrály Notre-Dame. Z režné zástěry rozsévá nahé ženy jako koukol a zhoubné larvy, jež dopadají na pařížské střechy ležící v nočním tichu – „*má plnou halenu těch prokletých dětí a tak je odhazuje po hrstech*.“⁵⁶⁴ Mrtvé město, nad nímž Měsíc rozprostřel svůj bledý rubáš, přijímá

⁵⁵⁹ Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998, s. 84.

⁵⁶⁰ Matouš 13: 4–8a.

⁵⁶¹ Erastène Ramiro, *Félicien Rops*. Paris, Pellet & Floury, 1905, s. 88.

⁵⁶² Bernadette Bonnier, Véronique Léblanc, *Félicien Rops: Vie et oeuvre*. Brugge, Stichting Kunstboek, 1997. – Evaghélia Stead, *Le Monstre, le Singe et le Fœtus: Tératogonie et Décadence dans l’Europe Fin-de-siècle*. Genève, Droz, 2004.

⁵⁶³ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.

⁵⁶⁴ Josephin Péladan, *Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), La Jeune Belgique*, 1884–1885, s. 175.

zlověstné zrno zločinu i lidské beznaděje, které přináší satan oděný jako bretaňský rolník v bílém plášti a klobouku se širokými okraji, pod nímž mu vlají větrem čechrané dlouhé vlasy. Jeho kostnatý, chladný obličej a jiskrný zrak prodchnutý zlomyslnou radostí svědčí o krutých úmyslech. Satan si je vědom, jakou ničemnou ctností jsou obdařeny larvy, které rozsévá. Nepochybuje o své sklizni a jeho rty šeptají přimluvy.⁵⁶⁵ Rops alegoricky vystihl frontispis jako pole, na němž jsou vyseta špatná semena.⁵⁶⁶

Poetiku dalšího listu *Únos* [42] odhaluje připsaná ekfráze. Satan unáší zamlženou nocí ženu a chce si ji podrobit jako otrokyni, oběť a odevzdanou společnici. Do středu noční obrazové kompozice zahalené mraky je umístěno svalnaté satanovo tělo, na jehož bedrech je zády přitisknuta žena, která „*překonává prostor, převrhnutá, dokud ji nezanechá na tomto opuštěném místě, kde je brajgl a hluk sabatu.*“⁵⁶⁷ Zničená a v mdlobách je doslova zavěšena na zádech svého pána a mistra.⁵⁶⁸ Hýžděmi spočívá mezi zašpičatělými křídly, jichž se přidržuje dlaněmi. Nad satanovou hlavou se kývají ženiny končetiny a proud vzduchu rozdmýchává hřívu rezavých vlasů. Ze satanových rukou vyrůstají jemné a ostré drápky, které svírají rukojeť koštěte, jehož horní část je zaražena v ženiných genitáliích. Únosce dosahuje jejího podrobení prostřednictvím násilného a postupně přijímaného vydráždění.⁵⁶⁹ Žena je určená ke kopulaci bez odkladu a oddechu, k aktivně vyčerpávající až mechanické spoluúčasti.⁵⁷⁰ Ona i ďábel se jako dva aktéři oddávají slasti, z nichž každý zastává svou roli i funkci – „*jeden vyvíjí aktivitu a druhý se jí podrobuje.*“⁵⁷¹ V roli pasivního aktéra je žena podrobena a stává se spoluhráčem. Koště, nástroj sloužící k létání, zde zastává zejména symbolickou funkci falu a objektu rozkoše, jehož prostřednictvím je celebrována černá mše a

⁵⁶⁵ Joris-Karl Huysmans, Joris-Karl, Félicien Rops. In Huysmans, Joris-Karl, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, 1908, s. 75–118. – Hélène Védreine, *Félicien Rops. Mémoire pour nuire à l'histoire artistique de mon temps et autres feuilles volantes.* Bruxelles, Labor, 1998. – Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres.* Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

⁵⁶⁶ Za předlohu frontispisu mu sloužila litografie *Odděluji koutek od dobrého zrna* (Je séparerai l'ivraie du bon grain, 1831), již vytvořil francouzský karikaturista J. J. Grandville (1803–1847).

⁵⁶⁷ Joris-Karl Huysmans, Joris-Karl, Félicien Rops. In Huysmans, Joris-Karl, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, 1908, s. 103.

⁵⁶⁸ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre.* Bruxelles, Complexes, 1998.

⁵⁶⁹ Edith Hoffmann, The Influence of Félicien Rops, *Apollo* 256, 1984, s. 206–211.

⁵⁷⁰ Podobným způsobem k ženám v průběhu noci přicházel incubus – ďábel nebo zlý duch v mužské podobě, jehož partnerem byl succubus (ďábel v ženské podobě). Incubův dotyk vyvolával pocit ledového chladu, jeho úd byl velkých rozměrů a semeno ledově studené. Semeno si nechával přinášet succubem, který za účelem jeho odcizení souložil se spícím mužem. Ke zvláštním atributům succubů patřilo umění naplňovat představy muže a také nadpozemská krása, ji ozvláštňují například démonická křídla, rohy, ocas, kopyto nebo svítící oči.⁵⁷⁰ Démonickou sílu a temné naléhání succuba popsal francouzský spisovatel Honoré de Balzac (1799–1850) v povídce *Sukubus* (Le Succube, 1833).

⁵⁷¹ Michel Foucault, *Dějiny sexuality II.: Užívání slasti.* Praha, Herrmann & synové, 2003, s. 65.

excese prostopášnosti.⁵⁷² Ďábel skrývá svůj obličej v předloktí ohnuté paže. Z hlavy mu vystupují drobné růžky, jež doplňují dlouhé špičaté uši. Kolem lýtka satanovy natažené pravé nohy se jako had kroutí dlouhý úd.⁵⁷³ Milenecký souboj a kročení ženy osvětluje na levé straně měsíční záře. Satan zde doprovází čarodějnici na sabat,⁵⁷⁴ kde se v osamělé noci oddá tajnému božskému kultu, nebo unáší ženu, již uchvátil na zemi. Unáší ji s kořistnickými úmysly, konkrétně za účelem pohlavního aktu.⁵⁷⁵

Na list *Únos* navazuje Ropsova umělecká vize *Modla*. Satan je zde zobrazen jako modla, kterou náruživě laská žena. Ve sloupořadí velkého chrámu vidíme sexem posedlou vášnivou ženu, jak objímá pasivního partnera – lhostejnou a chladnou modlu, jejíž aktivní otrokyní se stala. „*Je to na střeše budovy; dva zlověstní mohamedáni vrhají do noci pekelné záblesky. Uprostřed se tyčí strašlivá a šklebící se modla, do půlky těla jako Satan na podstavci Herma: rozrušená žena, uhranutá tím Prohnancem, neodolá kouzlu a vyhoupne se k modle a sevře ji, za zvuku pochechtávání bronzového démona.*“⁵⁷⁶ O ženině náruživém a smyslném pohnutí svědčí pronikavý a lascivní pohled, jímž se dožaduje satanova laskání.⁵⁷⁷ Modla je ztvárněna jako antická busta umístěná na kamenném pilíři, na jehož falus žena usedla. Tato souložící d'ábelská Tereza a satanská světice očividně neustává ve svém konání. Ani v náznaku nevykazuje výraz únavy nebo fyzického vyčerpání. Kruh se zde uzavírá, neboť žena je zasvěcena do pekelné pasti sexuálního aktu, při němž se dokáže oplodnit a současně si přisvojit jinak nedostupnou modlu. Obličej modly je otažitý a chladný. Její ostře řezaný nos a nízké čelo zdobí vlasy stylizované do podoby rostlinných výhonků vinné révy nebo břečťanu. Jde o lesního démona, vilného satyra a římského boha vína a plodnosti. Rops jej

⁵⁷² Motivem letu na koštěti se Rops v listu *Únos* pravděpodobně inspiroval v rytinách (například *Pěkná učitelka!* [Linda maestra!] a *Jde to dál* [Allá vá eso]) grafického cyklu *Rozmary* (Los Caprichos, 1799), který vytvořil španělský malíř a grafik Francisco Goya (1746–1828).⁵⁷² Kompoziční předlohu listu *Únos* mohla představovat také litografie *Mefistofeles v letu* (Méphistophélès dans les airs, 1828), jejímž autorem je francouzský malíř a grafik Eugène Delacroix (1798–1863).

⁵⁷³ Motiv dlouhého údu a pozici těla Rops uplatnil již na heliografuře *Satan tvoří monstra* (Satan créant les monstres), kde satan s křídly a hlavou smrti svírá penis pod žaludem a vypouští prokreativní sperma. Vypouštění představuje odebrání vzácné hmoty, jež je základem existence.

⁵⁷⁴ Jedním z čelných představitelů satanismu, který pozitivně hodnotil Ropsovu tvorbu, byl polský básník a dramatik Stanisław Feliks Przybyszewski (1868–1927). Zároveň zastával tvrzení, že sabat představoval důsledek psychické projekce frustrované sexuality středověkých žen.

⁵⁷⁵ Monika Oberchristl, *Dämonische Frauendarstellungen in den Zeichnungen Alfred Kubins mit ikonographischen Vergleichsbeispielen aus der Bildwelt des Félicien Rops*. In Assmann, Peter, ed., *Obsessions*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, s. 102–122.

⁵⁷⁶ Josephin Péladan, *Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), La Jeune Belgique*, 1884–1885, s. 176.

⁵⁷⁷ Podobný motiv toužebné ženy uplatnil francouzský sochař Auguste Rodin v bronzové plastice *Starý strom* (Le Vieil Arbre, *Starý dub* [Le Vieux Chêne], před 1896). Kompozice je založena na toporné a nehybné mužské postavě fauna s rozpaženými pažemi a kozlími kopyty, jehož kšticí svírá hbité tělo mladé dryády. Faunovy paže a dolní končetiny jsou stylizovány do rozeklaných větví a kořenů. Dryáda podobná opici se šplhá po jeho chlupaté pozdvižené končetině.

zpodobnil jako Bakcha, boha, který podněcoval lásku k opojení, uměleckou inspiraci a tvůrčí entuziasmus. Žena by mohla představovat jeho průvodkyni – bakchantku, jež se odevzdává bohu a upadá do stavu šílenství a extáze. Modla nad schodištěm vévodí vztyčeným obřadním vykuřovadlům, která navozují sexuální exaltaci. Vykuřovadla jsou provedena jako žabí monstra s dlouhými kozlími končetinami, s varlaty, jež mohou být i obnaženými ženskými nadry, a ztopořenými faly, jimiž stoupá omamně vonný kouř vzhůru k božstvu. Androgynní charakter vykuřovadel vyjadřuje i vaginální otvor v místě kořenu penisu. Pod schodištěm střeží vstup do chrámu slon a ritualizovaně se uspokojuje vlastním chobotem.⁵⁷⁸

Na grafickém listu *Oběť* si satan podrobuje nevázanou a řvoucí ženu spočívající na oltáři oběti. Rops zde zpodobnil průběh násilných zasnub žen a ithyfalického satana, na jehož hlavě je nasazena kozlí lebka s vykotlanými očními důlky. Kromě dlouhých zubů, které dosahují k zarostlým bedrům, vystupují z lebky dva rohy a tmavé zašpičatělé uši. Za satanovou hlavou se v oblačném závoji vznáší symbolický půlměsíc obkružený aureolou. Satan má hubené paže založené v bok a jeho tělo je zakončené dlouhým falem pronikajícím do těla ženy. „*Hubené paže formují ucha z každé strany tohoto konečného těla, bez zadnice, jakýmsi oštěpem, jakýmsi dvojítm vrtákem, jenž se noří do ženského podbřišku, přibíjí ji ke kameni, zatímco ona sténá, bez sebe hrůzou a radostí!*“⁵⁷⁹ Falus je zachycen na způsob thyrsos, dlouhé holi, jež je znakem a zbraní boha Dionýsa. Žena je představena jakožto oběť hypertrofovaného falu. Spoutaná na oltáři rozkoše a bolesti se svíjí v bezuzdném a triumfujícím područí nevázané orgie.⁵⁸⁰ „*Drží ji za rozčuchanou, zdrcenou, uvlečenou u Obětního kamene.*“⁵⁸¹ Divoká a řvoucí nevěsta je oživením násilí a smyslnosti, jež v krupějích krve kane na podstavec oltáře.⁵⁸² Po jeho stranách se vznášejí d'ábelští andělíčci s rachitickými pažemi, které napínají doutnající šíp a spouštějí květy na ženino odhalené a

⁵⁷⁸ Bruno Fornari, Das Theater der Grausamkeit von Rops bis Kubin. In Peter Assmann ed., Obsessions. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, s. 40–64.

⁵⁷⁹ Joris-Karl Huysmans, Joris-Karl, Félicien Rops. In Huysmans, Joris-Karl, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, 1908, s. 106.

⁵⁸⁰ Paralelu vypnutého těla na listu *Oběť* je možné spatřovat i v plastice *Torzo Adély* (Torse d'Adèle, kolem 1882), které Auguste Rodin zachytil v záchvěvu rozkoše. V propnutí těla vyniká pubický trojúhelník, poddajné břicho, vyklenutá záda, a dokonce i váha zakulacených nader.

⁵⁸¹ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 126.

⁵⁸² List *Oběť* lze označit za vizualizaci černé mše, jež tvořila pilíř satanistického okultismu. Černá mše sloužila k uctívání satana, který byl vyčleněn z božského řádu světa. Zároveň mohla být vyjádřením fascinace zlem a snahy o inverzi dosavadních hodnot. V průběhu černé mše se nahá žena (médiu) položila na oltář a roztáhla nohy a ruce, čím svým tělem vytvořila symbol kříže. Mohla také klečet na kolenou nebo ležet na břiše. Černou mši doprovázela četba katolického ritu, modlitby a žalmy zpívané pozpátku a prokládané obscenitami nebo křížováním levou rukou. Ve chvílích, kdy měl kněz políbit oltář, políbil tělo ženy, posvětil hostii nad ohanbím a vložil ji do pochvy. Na závěr černé mše nastalo spojení hysterické a somnambulní ženy. Během černé mše i čarodějnického sabatu se satan zjevoval jako velký rohatý kozel s údem velkých rozměrů, jehož proniknutí do ženy způsobovalo krvácení.

svůdné obětované tělo.⁵⁸³ „*Oběť nahrazuje spořádaný život zvířete slepou křečí orgánů. (...) Tyto orgány oživuje násilí, které již rozum neovládá, napíná je k prasknutí, a náhle se srdce těší z podlehnutí této ohromující bouři.*“⁵⁸⁴ Nahá žena na oltáři podléhá násilí, v němž se eroticky dotýká tajemství radosti a hrůzy rozkoše.

List *Oběť* zobrazuje podrobení se ženy před smrtí na kříži. Žena je zakrvácená a zdivočelá ve spasmatické křeči, již následně na Kalvárii podléhá. Není zde obnaženo pouze její tělo, ale také prožitek extáze. Příčinou jejího utrpení je satanův pohlavní úd pronikající do pochvy. Tím je odstraněno kouzlo intimity i sexuální emoce, čímž je umožněna absolutní blízkost toho, co je běžnému pohledu zakázáno. „*Duch naší doby je obnažen jako nestoudná dívka, jež odhaluje všechna svá tajemství.*“⁵⁸⁵ Žena na listu *Oběť* veřejně, lhostejně a současně nezúčastněně odevzdává příchozím všechna tajemství svého těla i skryté duše. Ropsovy sexuální motivy jsou oproštěny od primární funkce pohlavního aktu. Obscénost začíná, pokud již neexistuje představení ani scéna, pokud se všechno stalo transparentní a okamžitě viditelné. Je to okamžik, kdy divák nahlíží za scénu. Polozakrytí, které naznačuje, že ještě něco zůstalo skryté a nepoznané, je odstraněno.⁵⁸⁶

Na posledním listu *Kalvárie* vrcholí Ropsova kontroverzní umělecká tvorba. Zároveň tu však dominuje i Ropsem zobrazené satanovo počínání, jehož d'ábelskou identitu prozrazuje titul *BELZ*.⁵⁸⁷ Satan, stylizován zde do podoby ukřižovaného Krista, svými kopyty svírá a utahuje ženské vlasy, které používá jako oprátku, již škrtí Kristovu milenkou. Zatímco Kristus na kříži je oděn v bederní roušce, satan zůstává nahý a bez zábran odhaluje svou živočišnou podstatu. Jeho d'ábelsky rozšklebený a lascivní obličej doplňují mroží tesáky. Na hlavě má posazenu trnovou korunu jako diadém, který doplňují drobné vystupující růžky. Jeho ženská oběť vnímá všemi smysly jak mužská varlata, tak vztyčený pyj, aby poté v euforickém rozpažení – gestu, jež vizuálně kopíruje břevno kříže – přijala úděl zhypnotizované nevěstky. Satan zkroucenými kopyty svatokrádežně svírá dlouhé vlasy podmaněné ženy a zároveň ji jimi škrtí. Akt škrcení ženě postupně spazmicky vypíná tělo a chodidla, vhání jí do obličeje bledost a doširoka jí rozevírá oči i ústa. Umírání v divoké extázi a spirituální smyslnosti je

⁵⁸³ Hélène Védreine, *Félicien Rops. Mémoire pour nuire à l'histoire artistique de mon temps et autres feuilles volantes*. Bruxelles, Labor, 1998.

⁵⁸⁴ Georges Bataille, *Erotismus*. Praha, Herrmann & synové, 2001, s. 113.

⁵⁸⁵ Eugène Demolder, Étude patronymique sur Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 429.

⁵⁸⁶ Jean Baudrillard, The Evil Demon of Images and the Precession of Simulacra. In Thomas Docherty ed., *Postmodernism: A Reader*. New York, Columbia University Press, 1993. – Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, University of Michigan, 1994. – Jean Baudrillard, *Dokonalý zločin*. Olomouc, Periplum, 2001.

⁵⁸⁷ Zkratka pro Belzebuba.

v temnotě gotického oblouku osvětleno plápolajícími plameny pohřebních svící.⁵⁸⁸ Smrt jako následek tělesného hříchu symbolizuje morální úpadek, neboť okamžik zakoušení slasti souvisí se smrtí. I křeče slasti mohou být vyvolány představou a skutečností smrti nebo i smrtelné úzkosti. „*Elementární úzkost spojená se sexuální nevázaností je znakem smrti.*“⁵⁸⁹

Jednotlivé listy se „*neobracejí proti křesťanskému učení, ale spíše proti moderní existenciální prázdnotě. Zbývá alegorie, která připomíná neodvratnou ztrátu posvátného, a tedy i smyslu. Chlípnost bez lásky, ztráta beze smyslu, zlo zbavené dobra, ztráta smyslu, v němž lze nalézt odraz poklidných krajinek, jež maluje ve svých olejích a z nichž některé nesou pečeť tragična.*“⁵⁹⁰ Ropsův cyklus *Satanské* může v intencích náboženského mysticismu vyjadřovat nejvyšší spojení i sjednocení boha a člověka. Lidská sexualita se stává znakem posvátna, které přesahuje výhradně biologický atribut a negativní i animální konotace spjaté s pohlavním aktem. Trans, vytržení, mystická smrt nebo i teopatický stav, které prožívají ženy na listech, totiž dovolují odpoutat se od života a zakoušet transgresi. Samotná mystická zkušenost se přibližuje erotickému nebo smyslnému prožitku, protože „*záměry a klíčové obrazy jsou v obou oblastech analogické (...).*“⁵⁹¹

Rops původně zamýšlel dokončit cyklus *Satanské* do podoby „*zvláštní a vzácné knihy*“⁵⁹², ta však nikdy nevznikla. Jednotlivé grafické listy ale vyvolávají pocity, které si stanovil jako primární hodnotu vlastního díla. Jde o schopnost oslovit publikum a komunikovat s ním. Probudit v něm pohrdání realitou a uchvátit jej ideálem a nedostižným cílem. Zalíbení a líbivost byly totiž Ropsovi „*lhostejné jako rukavice z minulého roku.*“⁵⁹³ V cyklu *Satanské* navíc naplnil hlavní podstatu svého vlastního díla. „*Jeho pesimistickému a krutému dílu je cizí jakákoli víra, nenabízí prostor pro žádnou iluzi. Člověk je zasažen fátém ztráty a pádu; a z lásky se stalo už jen pouhé sblížování pohlavních orgánů! Ropsovo dílo je přirozeně dílem plným beznaděje. Lucifer vyhrál: a proto světlo, které přináší, je světlo černé. Přítomnost dítěte někdy evokuje křehčí podobu lásky, ale stejně cítíme, že toto dítě je již předem prokleté. Jediná věc, která člověku odsouzenému k nicotě zůstala, je svoboda hic et nunc.*“⁵⁹⁴

⁵⁸⁸ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

⁵⁸⁹ Georges Bataille, *Erotismus*. Praha, Herrmann & synové, 2001, s. 128.

⁵⁹⁰ Guy Denis, *Félicien Rops: Le relaps*. Bruxelles, Bernard Gilson, 2001, s. 97.

⁵⁹¹ Georges Bataille, *Erotismus*. Praha, Herrmann & synové, 2001, s. 308.

⁵⁹² Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 160.

⁵⁹³ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 10.

⁵⁹⁴ Guy Denis, *Félicien Rops: Le relaps*. Bruxelles, Bernard Gilson, 2001, s. 185.

Ďábelské

„Ďáběl je v Ropsově díle silou smyslové tvorby. (...) Ďábel se skrývá pod sutanou kněze nebo pod sukní novicky.“⁵⁹⁵

Francouzský prozaik a literární kritik Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808–1889) v roce 1874 poprvé publikoval soubor šesti novel *Ďábelské novely* (Les Diaboliques). 20. listopadu 1893 byl Rops pověřen ilustračním doprovodem reedice tohoto díla a definitivní verzi dokončil již v lednu 1884.⁵⁹⁶ „Kresby objednané 20. listopadu 1883 a vydané 15. ledna 1884. Osm kreseb!“⁵⁹⁷ Vytvořil k novelám grafické listy, které měly v souladu se záměrem autora literární předlohy u čtenáře vzbudit děs a odpor. Šlo o listy *Karmazínová záclona* (Le Rideau Cramoisi), *Nejkrásnější láska dona Juana* (Le plus bel amour de Don Juan), *Štěstí v zločinu* (Le Bonheur Dans Le Crime), *Rub karet whistové partie* (Le dessous de cartes d'une partie de whist), *Na hostině ateistů* (À un dîner d'athées) a *Pomsta ženy* (La vengeance d'une femme), jež tematicky odpovídaly motivům jednotlivých novel. Knihu doprovodil rovněž výtvarně i filozoficky působivým frontispisem *Sfinga* (Le Sphinx). Rops toužil „být dobrý ve světle Barbeye, taková je moje úcta k jeho talentu.“⁵⁹⁸ Řada indicií ovšem naznačuje, že d'Aurevilly nebyl jednoznačným příznivcem Ropsovy tvorby. „Ani jednu z těchto ilustrací nemůžeme považovat za autentické dílo figurativní syntézy a výtvarného symbolismu.“⁵⁹⁹

Ideová aspirace a tematické poselství příběhů obsažených v knize *Ďábelské novely* jsou symbolicky vyjádřeny v Ropsově frontispisu *Sfinga* [43]. Rops zde zobrazil ženu oddanou smyslnosti a prostopášnosti. Ženská sexualita a tělesná přitažlivost je představena jako zlověstný instrument ďáblovy moci. Animální touhu vyjadřuje nahé tělo, které se důvěrně, neřestně a oddaně tiskne ke lvímu hřbetu sfingy, jež symbolizuje touhu, destruktivní sílu, krutost a moc. Žena se snaží vlichotit do přízné sfingy, svádí ji a současně se jí poddává, aby ji zasvětila a odhalila jí nevídané tajemství rozkoše a neslýchané tajemství hříchu. Sfinga je zachycena v důstojné, téměř posvátné póze a její pohled je upřený a nezúčastněný. Na jejích

⁵⁹⁵ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 35.

⁵⁹⁶ Bernadette Bonnier, Véronique Léblanc, *Félicien Rops: Vie et oeuvre*. Brugge, Stichting Kunstboek, 1997. – Hélène Védrine, *Félicien Rops, Joséphin Péladan: Correspondance*. Paris, Séguier, 1997.

⁵⁹⁷ Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops VI*. Limai, 1942, s. 61.

⁵⁹⁸ Lettre de Rops à Péladan, s.l., 8 août [1884]. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, 7043, n°93, s. 127.

⁵⁹⁹ Joris-Karl Huysmans, Joris-Karl, Félicien Rops. In Huysmans, Joris-Karl, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, 1908, s. 111.

zádech je mezi ptačími křídly zobrazen třetí protagonista výjevu – černý výhružný ďábel, který ve vlném zamyšlení dohlíží na ženino jednání. „*Záludná a mazlivá, snaží se ho svést, tře své vnady o granit netvora, nabízí se mu jako muži, z kterého by ráda vyzískala peníze, zůstává dívkou (...)*“⁶⁰⁰ Černý ďábel je totiž „*připraven naslouchat slovům, jež mladá žena šeptá sfínze, o duši, jejíž převaha je zajištěná, neboť reprezentuje hřích sám o sobě.*“⁶⁰¹ Z hlavy mu vyrůstají růžky, bradu si podpírá levou dlaní. Dlouhými a štíhlými prsty pravé dlaně svírá loket opřený o pokrčenou nohu. Ďáblův černý frak a monokl, jímž proniká do duše potenciálního diváka a snaží se ji získat, budí dojem serióznosti.⁶⁰²

Novela *Karmazínová záclona* pojednává o vikomtovi de Brassardovi. Tento libertinský důstojník založil svůj životní styl na principech dandysmu. Za jedné noční jízdy se ve vzpomínkách, které v něm vyvolal pohled na okno s dvojitou karmazínovou záclonou, vrací do dob svého mládí. Ve městě, jímž nyní projíždí, byl kdysi jako mladý podporučík ubytován a v klidném prostředí měšťácké domácnosti zde zažil neobvyklý milostný příběh. Jeho milenkou a průvodkyní sexuálním dobrodružstvím se tehdy stala mladičká dcera jeho bytných. Byla to na první pohled hrdá, zpupná a arogantní dívka – osmnáctiletá Albertina, jež se právě vrátila z penzionátu. V nitru ji spalovala vášeň a sexuální touha, ale navzdory své nezkušenosti a mládí již disponovala ženskou schopností nedávat těmto emocím průchod na veřejnosti. S příchodem tmy však toto sebeovládání odhazovala a každou druhou noc tajně docházela do Brassardova pokoje. Svým počínáním se tak podobala mlčící sfínze, která skrývá hluboká tajemství. V Albertinině osobnosti se protínaly dvě kontrastní dimenze. První souvisela s mlčením, smutkem a tvrdostí evokující neprostupnost a chlad mramoru. Druhá vyrůstala z utajované milostné vášně a intenzivní sexuální touhy, citových hnutí, která ji za nocí dováděla k šílenství. Tak se stalo, že během jednoho nočního setkání náhle Albertininy paže povolily a její srdce přestalo tlouci. Vikomt de Brassard marně čekal, „*až se její oči, zavřené pod dlouhými řasami, znovu na mne zahledí a ukáží mi své nádherné zřítelnice z černého sametu a plné divného ohně (...)*“⁶⁰³ Albertina zemřela a Brassard město opustil. Když sem po mnoha letech zavítal podruhé a za noci projížděl ulicemi, vzpomínka na mrtvou

⁶⁰⁰ Joris-Karl Huysmans, Joris-Karl, Félicien Rops. In Huysmans, Joris-Karl, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, 1908, s. 114–115.

⁶⁰¹ Vittorio Pica, Félicien Rops à l'étranger, *La Plume*, 15 juin 1896, s. 463.

⁶⁰² Bernadette Bonnier, Véronique Carpiaux, Félicien Rops! Bei diesem Namen geht einem im Geiste eine ganze Bilderwelt auf. In Peter Assmann ed., *Obsessions*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, 66–88.

⁶⁰³ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Ďábelské novely*. Praha, Odeon, 1969, s. 71.

dívku a zdání, že za červenou záclonou znovu vidí její pohybující se štíhlou siluetu, ho vrátily do minulosti.⁶⁰⁴

Výtvarná kompozice grafického listu *Karmazínová záclona* je diagonálně rozčleněna linií záclony. Tlumené světlo, které se skrze ni line, posiluje dramaticnost události a pozorovatel díky němu může spatřit mrtvý ženský akt. Silueta živého aktu prosvítá za záclonou a působí jako přibližující se ženská postava, zatímco mrtvý akt leží na zádech a jeho dlouhé vlasy jsou volně rozprostřeny coby metafora rozhozené sítě, jež je symbolem d'ábelské pasti a sexuální nezávislosti. Nadra, pevná stehna, bujný klín a líbezná tvář jsou dokladem Albertininy sexuální přitažlivosti. Křeč v prstech levé ruky ležícího aktu můžeme považovat jak za signál milostné výzvy, tak za poslední křečovitý záchvěv duše opouštějící tělo umírající dívky. V dolní části listu se zpod zřasené drapérie záclony vztahují ruce – možná patří Brassardovi, jenž nestoudně hledá svou Albertinu. Mohli bychom je ale připsat i smrti, která si přichází pro svou oběť. List *Karmazínová záclona* lze totiž analyzovat prizmatem vertikální, horizontální a diagonální linie. Princip vertikální linie zastupuje falickou symboliku, horizontální linie představuje odhalení tajemství a diagonální linie je reprezentací smrti.⁶⁰⁵

Novela *Nejkrásnější láska dona Juana* vypráví o hraběti Ravilovi, jenž má ve společnosti status legendárního svůdce dona Juana. Na soaré v uzavřeném kruhu dvanácti dam učiní doznání o svém největším milostném úspěchu. Svým posluchačkám líčí neznámou dívku s vlasy černými jako uhel a alabastrově bílou pletí. Je to nevinné a v lásce nezkušené děvčátko s tělem hubené holčičky a duší malé čarodějnice. Hrabě v průběhu vyprávění postupně prozrazuje, že šlo o dceru jeho přítelkyně, mladičkou dívenku, která jej ve své náboženské bigotnosti a pobožnůstkářství původně odmítala a přehlížela. Nakonec však Ravilovým svodům podlehla a otěhotněla s ním.

Ropsova ilustrace k této novele zobrazuje sedící nahou dívku, ochromenou, strnulou a uvězněnou v bolesti a šoku, do nichž ji uvrhl akt svedení a opuštění. Za zády napjatého dívčina těla stojí svůdce a rozmáchlým a sebejistým gestem se halí do širokého pláště. Z tváře mu číší vítězná odtazitost a zároveň lhostejnost k pocitům zneužité dívky. Zahalováním do pláště dává najevo, že se distancuje od důsledků, které toto milostné vzplanutí může mít. Je to androcentrická demonstrace právě nastolené nadvlády nad dívčím tělem. Následky ztráty panenství a nevinnosti potvrzuje křečovitá tenze dívčina těla, její bázlivý pohled a ruce, jimiž si vedena směsicí strachu a rozkoše zakrývá klín. Havraní vlasy a temné oči ostře kontrastují

⁶⁰⁴ Allan H. Pasco, A Study of Allusion: Barbey's Stendhal, *Modern Language Association* 88, 1973, s. 461–471.

⁶⁰⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *Rops au risque de l'autre: Textes rassemblés*. Namur, Maison de la poésie, 1996.

s bělostnou pletí a podtrhují atmosféru melancholického bolu. Nahá dívka představuje metamorfózu biblické Evy, která také nedokázala odolat nástrahám zkušeného a protřelého ďábla. Dívka má na krku zavěšený škapulíř a medailon, jejich ochranná moc jí ovšem nepomohla, protože nebyla připravena čelit útoku zkušeného a všehoschopného svůdce. Její úžas, hrůzu i doznívající sexuální prožitek prozrazují pootevřená ústa. Skutečnost, že jde o dívčí, dosud téměř dětské tělo, zdůraznil Rops rachitickými křivkami vystouplých žeber, klíčních kostí a obrysem malých okrouhlých nader. Dojem infantilnosti nedospělého dívčího těla a jeho zneužití je ještě prohlouben pozicí nohou, které jsou pevně semknuty k sobě. Obnažená dívka sedí na objektu, z něhož do stran stoupá kouř. Sedátko tak evokuje oltář a dívku transformuje do role zápalné oběti mužských vášní. Tvar objektu však můžeme přirovnat i k nezbytné mužské pokrývce hlavy – cylindru, do jehož dutého a neznámého prostoru se dívka propadla a odevzdala se mu.

Sevřenou pozicí dívčího těla vyšel Rops z litografie *Rada přítelkyně* (Conseil d'amie), kterou vytvořil francouzský malíř a grafik Paul Gavarni (1801/1804–1866) jako součást edice *Les Lorettes* (Loretky, 1852), již v letech 1841–1843 publikovalo periodikum *Le Charivari*. Gavarni zde ztvárnil dvě ženské postavy: jedna tiše a apaticky naslouchá, druhá je zobrazena z profilu a živě hovoří. Bezradnost a prázdnotu ženy, jež otupěle naslouchá své přítelkyni, obohatil Rops o prvky nahoty, křehkosti dívčí postavy a o výraz překvapení a bázlivosti. Dívka je ve své nahotě vystrašená a nejistá. Její naivní obličej lze však označit i za masku, za kterou skrývá tušení, nebo dokonce poznání neznámého.⁶⁰⁶ Rops na svém listu vyjádřil emoční intenzitu, v níž je zdůrazněn zlomový moment proměny dívky v ženu. Dívka se podobá upírce, která v sobě integruje bipolární prvky opojné krásy a temného zla. Poznání smyslnosti ji ustavilo kněžkou bolesti a smrti, bytostí, jež démonickou silou pohledu a naléháním dráždí a získává muže.⁶⁰⁷

Na Ropsův list *Nejkrásnější láska dona Juana* navázal norský malíř Edvard Munch (1863–1944), když tento námět uplatnil v litografii *Puberta* (Pubertet, 1894) a později i ve stejnojmenné olejomalbě z let 1894–1895. Munchovo ztvárnění vyzdvihuje pocity dívky, již začalo první menstruační krvácení (menarché). Vědomí pohlavního dospívání je naznačeno dlaněmi ostýchavě zakrývajícími genitálie. Figurální stín v pozadí může evokovat mužský

⁶⁰⁶ Otto M. Urban, *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha, Arbor vitae, 2006.

⁶⁰⁷ Ženu jako svůdnu a nebezpečnou upírku představil ve své povídce *La Morte Amoureuse* (Mrtvá milénka, 1836, česky 1970 v souboru *Rej upírů*) francouzský spisovatel a básník Théophile Gautier (1811–1872).

falus nebo stín přicházející smrti.⁶⁰⁸ Ropsův list inspiroval i další umělecké osobnosti, k nimž patřil německý malíř a sochař Max Klinger (1857–1920) a francouzský malíř švýcarského původu Théophile Alexandre Steinlen (1859–1923). Klinger vytvořil grafický cyklus *Láska* (Eine Liebe, 1887), jehož součástí je list *Procitnutí* (Erwachen). Jeho ústředním motivem je oděná dívka, jež s tělem sevřeným napětím sedí na posteli u otevřeného okna. Je zachycena z profilu a upírá pohled na zjevení dítěte, které se vznáší ve světelné aureole na okenní tabulce. Atmosféru tísně a tušení budoucích událostí umocňují záclony zdvižené větrem a oči zahleděné z otevřeného okna do neznámé dálky.⁶⁰⁹ Steinlen navrhl obálku k románu Nathalie Madoré (1895) od francouzského spisovatele Abela Hermanta (1861–1950). Žena s upřeným pohledem, rukama složenýma v klíně a pozicí těla, jež dává tušit připravenost k útěku, zde vyniká na šedém pozadí kontrastujícím se světlou plochou druhé části ilustrace. Tu doplňuje zlehka nakreslená postava muže, který lhostejně a nezúčastněně pozvedá k ústům cigaretu.⁶¹⁰

Štěstí vystavěné na neštěstí druhého se stalo námětem další novely *Štěstí v zločinu*. Hlavní postavou příběhu je Hauteclair, učitelka šermu, jež muže přitahovala obratností a elegancí mrštného těla i hustým závojem, který ji zahaloval tvář a umožňoval skrýt její pravou identitu. Pověst této ženy zahrnovala atributy rozkošnictví a svůdnosti tělesných tvarů, jejichž krása vynikala v kalhotách z hedvábí a marokénovém živůtku. V jistý okamžik do její šermířské školy vstoupil hrabě Serlon de Savigny, jeden z vybraných a ovšem zároveň zadaných kavalírů, a začal ji každý večer navštěvovat. Jednoho dne ale Hauteclair náhle zmizela. Lékař, který je současně hlavní vypravěč příběhu, ji však později spatřil na zámku hraběte de Savigny v roli komorné jeho manželky. Hraběnka ale o vztahu těch dvou a o bezcitném cizoložství svého muže nevěděla. Teprve když jí byl podán jed, pochopila, že má z rozhodnutí osudu „být obětí“. Vztah hraběte a učitelky šermu nicméně přetrval i po hraběnčině smrti a provázela jej vášnivá láska dvou lidí, kteří žijí jen pro sebe a v uzavření svého hlubokého citu. Nic z jejich života neodráželo stigma zločinu a nevypovídalo o výčitkách svědomí, naopak vše dokládalo jejich trvalé štěstí.

List *Štěstí v zločinu* pojednal Rops v intencích literárního textu: „*Privinuti k sobě, stáli nehybně jako sochy a jejich ústa pila dychtivě a dlouze vášnivé polibky (...)*“.⁶¹¹ Zamilované milence zobrazil, jak stojí na piedestalu a objímají se. Ropsovo umělecké ztvárnění evokuje

⁶⁰⁸ Frederick B. Deknatel, *Edvard Munch*. New York, Chanticleer Press, 1950. – Petr Wittlich, *Edvard Munch*. Praha, Odeon, 1988.

⁶⁰⁹ Elizabeth P. Streicher, Kirk T. Varnedoe eds., *Graphic works of Max Klinger*. New York, Dover Publications, 1977.

⁶¹⁰ Ernest de Crauzat, *L'Oeuvre gravé et lithographié de Steinlen. Catalogue descriptif et analytique*. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1913.

⁶¹¹ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Ďábelské novely*. Praha, Odeon, 1969, s. 142.

soussoi *Amor* a *Psyché* (1787–1793) od italského sochaře Antonia Canovy (1757–1822) – božský *Amor* se zde sklání v polibku nad královskou dcerou. Semknutí milenců Rops v grafickém zpracování posílil motivem hadů ovíjejících jejich těla. Hadí vyrůstají z utaté Medúziny hlavy (gorgoneion), jež odpovídá námětu příběhu. Medúza totiž svou oslnivou krásou svedla boha moří Poseidóna a neřestně se mu oddala v chrámu zasvěceném bohyni moudrosti a války Athéně. Bohyni tento akt rozeznil a proměnila Medúzu v monstrum s klubkem krouticích se hadů namísto vlasů a s uhrančivým pohledem, pod nímž každá živá bytost zkamení: „*Medúziny hadí vlasy se svíjejí okolo nahých těl dvou milenců sevřených v horoucím a rozechvělém objetí, zatímco nebohá umrlá, zsinálá a přízračná ve svém smutečném rubáši, se plazí po kolenou a, zoufalá, vyhublými pažemi objímá mramorový piedestal.*“⁶¹² Pohled na Medúzu děsí a současně ohromuje. Touž dvojí protichůdností a rozparem je naplněn i příběh novely. Medúza a její vlasy mohou vyjadřovat i přímou souvislost s promyšlenou vyzývavostí *Hauteclaire*, která si během konverzace s hrabětem na prst svůdně natáčela vlasy uvolněné ze zapleteného copu. Žárlivost a neusmířenost zlomeného a zrazeného srdce hraběnky de Savigny je zde vyjádřena smrtkou, jež se s hlavou okrášlenou svatebním závojem a oděna v bílém rubáši marně sápe na piedestal zločinné lásky. Vrahy obklopuje jasná zář, v níž ještě více vyniká jejich triumf. Obě těla spočívají v osidlech vlasů Medúzy, která střeží jejich lásku a ničí veškeré potenciální nebezpečí. Nechybí tu ovšem ani připomínka věčnosti zla, a to v podobě mrtvého hada – jeho tělo se sice ještě obtáčí kolem piedestalu, ale jeho zrak již byl zasažen zábleskem pohledu Medúzy.⁶¹³

Děj novely *Rub karet whistové partie* prostupuje karetní hra whist, která se stala podstatnou náplní volného času obyvatel jistého normanského městečka. Partii se pravidelně účastnily urozené dámy, mezi nimi i hraběnka du Tremblay de Stasseville. Bledá a štíhlá žena s maskou netečnosti, chladnosti a lhostejnosti, jimiž se vyrovnala projevům dandyho, přicházela v doprovodu své dcery Hermíny. V průběhu těchto setkání se předmětem jejího zájmu stal důstojník anglické pěchoty a náruživý hráč karet Marmor de Karkoel. Netečné pohledy, jež si hraběnka s vojákem vyměňovala, nevzbuzovaly žádné podezření o jejich možném milostném vztahu, spiknutí nebo spoluvíně. V průběhu jedné hry ale hraběnčina dcera Hermína náhle dostala záchvat suchého kašle a celá zbledla. Obojí nasvědčovalo tomu, že ji trápí nějaká vleklá a neznámá nemoc, a dívka skutečně krátce nato zemřela. Temnou součástí příběhu je indický jed skrytý v Karkoelově prstenu. Působil sice pomalu, zato však spolehlivě. Právě jeho účinky se staly příčinou Hermíniny smrti. Když po čase zemřela i

⁶¹² Vittorio Pica, Félicien Rops à l'étranger, *La Plume*, 15 juin 1896, s. 462–463.

⁶¹³ Myriam Watthee-Delmotte, *Rops au risque de l'autre: Textes rassemblés*. Namur, Maison de la poésie, 1996.

hraběnka, vyšlo najevo další tajemství. Souviselo s jejím zvykem žvýkat během whistové partie stonky rezedy: v truhlíku, z něhož si je trhala, byla nalezena mrtvolka dítěte.

Grafický list *Rub karet whistové partie* zobrazuje štíhlou, elegantní hraběnkou de Stasseville oděnou v černých šatech s odhalenými rameny a nabíranými rukávy. Přepychovost oděvu podtrhuje zdobná spona v útlém pase. Dlouhé, až pod lokty sahající rukavice zakrývají stigma spáchaných zločinů. Černý šat smrti v kombinaci s rozmarnou mašlí ve vyčesaných vlasech zdůrazňuje morbiditu hraběččiných činů i její temné osobnosti. Nohy obuté v páskových střevicích stojí na exhumované dětské mrtvolce. Měsíční paprsek zářící pod nohama apokalyptické ženy je znamením vlády čistoty a nekonečnosti, zatímco mrtvolka zde zastupuje vládu hříchu a dočasnosti. Hraběčina ústa jsou zakryta obručí uzamčenou visacím zámekem. Snahu zabránit prozrazení tajemství ještě zdůrazňují prsty, jež si hraběnka zasouvá pod obruč, aby své rty překryla co nejdůkladněji. Vědomí zločinu, které je navenek zastřeno okázalým bohatstvím a na odiv stavěnou vznešeností, se promítlo do ženina prázdného pohledu a do vrat za jejími zády, která jsou coby symbol neodčinitelnosti zla pevně zapečetěna. Vnitřní nejistotu a pochybnosti dokládá zděšení, nejistota a žal, jež se zrcadlí v hraběččiných strnulých očích.

Novela *Na hostině ateistů* nás přivádí do pánské společnosti, v jejímž kruhu kapitán Mesnilgrand vzpomíná na svůj milostný příběh. Imaginaci přátel rozněcuje živým líčením mladé Rosaldy, její přitažlivosti a krásy, jež pramenily z neřesti a necudnosti. Tvary dívčina pyšného těla evokovaly panenskou čistotu, ale zároveň se kolem nich vinul a obestíral je stín chlípnosti. Rosalda, kterou si z Itálie přivedl major Idow, potvrzovala, že „žena je magnet *Ďáblův! Ti, kdož by se s ním nebyli jakživi stýkali kvůli němu, stýkali se s ním kvůli ní.*“⁶¹⁴ Vystupovala jako neprůhledná a tajemná sfinga, ale postrádala její chladnost. Chovala sympatie k mužskému pohlaví a poddávala se jeho touze a destruktivní síle. K jejím milencům patřil také Mesnilgrand. Když v průběhu jednoho z jejich rozhovorů neočekávaně vstoupil major Idow, Mesnilgrand se před ním skryl do šatní skříně a vyslechl tajemství, že právě on sám je otcem mrtvého Rosaldina dítěte. Doznání roznítlo podvedeného majora do té míry, že začal Rosaldu tlouct srdcem dítěte pochovaným v křišťálové urně. Toto násilí pak Mesnilgrand majorovi odplatil neočekávaným úderem šavlí do zad a zmocnil se mrtvého dětského srdce.

Na listě *Na hostině ateistů* [44] dokázal Rops umělecky vyjádřit emoce obnažení, utrpení a smrti. Rosaldino odhalené tělo ležící na desce stolu zčásti zakrývá látka roztrhaných šatů.

⁶¹⁴ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Ďábelské novely*. Praha, Odeon, 1969, s. 249.

Její ňadra, pevné hýždě a štíhlé nohy představují ideální a rafinovanou ženskou krásu. Zvrácená hlava, proud rozpuštěných vlasů a ústa otevřená k výkřiku charakterizují vyhrocenou perverzi události, která navozuje atmosféru až satanistického obřadu. Po jeho skončení byla ženská oběť, na jejímž břichu byl sloužen obřad, ponechána na konsekrovaném oltáři osvětleném hořící svící.⁶¹⁵ Satanistické rituály přitahovaly šlechtické a klerikální publikum a jejich sadistický, sexuální a orgiastický prvek převážil v průběhu 19. století.⁶¹⁶ Bezvzádně ležící dlaň a otevřená ženina ústa vzbuzují dojem posledního výdechu nebo stavu bezvědomí, jenž je důsledkem činu, při němž byla šavlí namočenou v horkém vosku „ocejchována“ za svou hříšnost a cizoložství. K dramatickému vyústění děje novely odkazují i rozevřená temná skříň a majorovy nohy pod stolem.⁶¹⁷

V poslední novele *Pomsta ženy* se hrdina příběhu, mladý muž jménem Robert de Tressingnies, vydává za ženou, již na základě její vyzývavě houpavé a vlnivé chůze považuje za prostitutku. Oslnivě snědá krása jejího španělského obličeje ho vedla k otázce, z jakého důvodu jí ani půvab neumožnil dosáhnout vyššího společenského postavení. Poté co se jí zmocní, odhalí její skutečný příběh. Jde o vévodkyni d'Arcos de Sierra-Leone, jejíž milostný vztah s milencem Estebanem byl odhalen a krutě potrestán. Její manžel nechal milence zabít černochoy a jeho srdce hodil psům. Trpká bolest dovedla vévodkyni k rafinované pomstě s cílem zhanobit manželovu urozenost, pýchu a dobrou pověst tím, že se coby jeho žena upíše nepoctivé živnosti prostitutky. Dveře jejího příbytku proto v noci osvětlovaly svíce zdůrazňující štítek s urozeným jménem. Zde vévodkyně důsledně vykonávala svou promyšlenou pomstu a nakonec za ni zaplatila životem.

Kompozice grafického listu *Pomsta ženy* akcentuje majestátní a odhodlanou stojící postavu krásné vévodkyně. Tělo a obličej vzbuzují dojem nekompatibilního celku, neboť tělo vybízí k požívačnosti a obličej naopak odrazuje od smyslných úmyslů. Nelítostný a povýšený výraz, který odráží mstu a odplatu, podtrhují výrazné oči a husté tmavé obočí. Smělost vévodkyně dokládá také gesto pravé paže, která přidržuje cíp sametového šatu a odkrývá bílou spodničku. V souladu s literární předlohou Rops vévodkyni umístil na zápraží jejího příbytku, kde zářivé osvětlení lamp vybízí ke vstupu do tohoto chrámu msty. Světlo dopadá na šlechtické erby zavěšené na stěnách a rakev zahalená černým sametem předznamenává vévodkyninu tělesnou degeneraci a smrt.

⁶¹⁵ Robert Muchembled, *Dějiny d'ábla*. Praha, Argo, 2008.

⁶¹⁶ Satanistické rituály a jejich roli v dokreslení dekadentní atmosféry doložil francouzský spisovatel a literární kritik Joris-Karl Huysmans (1848–1907) v románu *Tam dole* (1891, česky 1919).

⁶¹⁷ Hans-Jürgen Greif, *Huysmans' „A Rebours“ und die Dekadenz*. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1971.

Rops ve svých grafických listech usiloval o objektivaci nejednoznačné a metaforicky otevřené obsahové složky. Při ilustrování novel, které ústí ve smrt a zánik lidské existence, uplatnil na listech horizontální linii. Ta navozuje prostor nebytí a dojem slastného klidu věčnosti. Jeho rezistence je však zpravidla ničena symbolem démonického a temného vítězství zla, pudovosti a nenávisti, jenž se vznáší v podobě temného mraku mementa. Horizontální linie provází čtyři listy zástupným symbolem smrti – mrtvý ženský akt (*Karmazínová záclona*), mrtvolka (*Rub karet whistové partie*), dvojice mrtvých (*Hostina ateistů*) a rakev (*Pomsta ženy*). Vertikální linie síly a progresivity je zastoupena ve zbývajících dvou listech. Fázi přechodu představuje smrtka (*Štěstí v zločinu*), která se vzpíná a lineárně povstává. Nahé děvčátko i postava dona Juana (*Nejkrásnější láska dona Juana*) naopak značí vertikální kompozici listu.

Součástí cyklu *Ďábelské* jsou rovněž dva další grafické listy, které plní funkci úvodu a doslovu. Jejich námětová složka obsahuje poselství svazku ďábla a ženy a jejich společné vlády, přičemž ženu lze označit za příčinu mužova pádu a bláznovství. Při jejich přípravě Rops vytvořil celkem čtyři grafické listy *Žena a bláznovství vládnu světu* (*La femme et la folie dominant le monde*), *Krádež a prostituce vládnu světu I.* (*Le vol et la Prostitution dominant le monde I.*), *Krádež a prostituce vládnu světu II.* (*Le vol et la Prostitution dominant le monde II.*) a *Prostituce a bláznovství vládnu světu* (*La prostitution et la folie dominant le monde*). Tyto listy tematicky a kompozičně spojuje opakující se motiv stojící svůdné ženy, k jejímž žádům je přitisknut skrývajícím se jízlivý ďábel.⁶¹⁸ V této interakci je umělecky ztvárněna nadčasová sexualita, živočišná erotika, krutost a pošetilost, kterou podtrhují kozlí kopyta vyčnívající zpod ženiných šatů. Na prvním listě je žena zobrazena jako pošetilý nástroj touhy šklebícího se blázna. Ženství zde splývá se šalbou, falší a klamem, zatímco blázen symbolizuje jejich odhalení. Na druhém a třetím listě se setkáváme s motivem poloobnažené ženy, který je současně alegorií pádu do sítě marnosti a pomíjivosti prostituce, klamu a krádeže. Rops se v těchto pracích pokusil prostřednictvím originálních dichotomií spojit téma ženské sexuality a ďábelské bláznivosti. Výsledkem je temný a dekadentní obraz setkání muže a ženy, v němž vítězí všeprostupující satanské principy.⁶¹⁹

Na prvním listu *Žena a bláznovství vládnu světu* je ztvárněna žena, k níž se pod pláštěm tiskne ďábel stylizovaný do blázna s čepicí opatřenou rolničkami. Blázen otáčí hlavu k divákovi, dlaní svírá lem ženina šatu a poodhaluje její ňadra. Na pozadí temného nočního

⁶¹⁸ V knize *Ďábelské novely* byl namísto úvodu nakonec použit grafický list *Žena a bláznovství vládnu světu* a namísto doslovu grafický list *Prostituce a bláznovství vládnu světu*.

⁶¹⁹ Hélène Védreine, *Félicien Rops. Mémoire pour nuire à l'histoire artistique de mon temps et autres feuilles volantes*. Bruxelles, Labor, 1998.

nebe zde vidíme ženu, která jakožto vládkyně světa a nová, dekadentní Eva stojí na zeměkouli. Natočení těla odpovídá směru pozvednuté levé ruky, jíž si protagonistka přidržuje pramen černých vlasů „ozdobených“ dvěma vystupujícími růžky.⁶²⁰

Grafické listy *Krádež a prostituce vládnu světu I.* a *Krádež a prostituce vládnu světu II.* spojuje téměř totožná kompozice, která se odlišuje pouze mírou barevné intenzity. V porovnání s předchozím dílem zde blázna zastupuje ďábel v mužské podobě. Pozice ženy následuje směr její pozvednuté pravé ruky s dlaní zabořenou do vyčesaných a sepnutých vlasů. Čtvrtý list *Krádež a prostituce vládnu světu I.* zachycuje nalíčenou ženu s tělem natočeným doprava. Doprovází ji shrbený muž s potutelným a jízlivým úsměvem a s kopyty namísto lidských chodidel. Ďábel, který ženě stahuje šat až ke kolenům, nabývá podoby kuplíře v černém kabátě lemovaném kožešinou, s cylindrem na hlavě a očima schovanými za drobnými brýlemi. Panensky krásné tělo umístěné na pozadí hvězdného nebe kontrastuje s kozlími kopyty, jimiž ovládá zeměkouli. List *Krádež a prostituce vládnu světu II.* využívá k posílení efektu jednoduchých tradičních grafických kontrastů černé a bílé. Zeměkoule je omezena pouze na zahnutou linii a nebe na prázdnou bílou plochu. Variující škály stínování postav ženy a muže se podílejí na zdůraznění jejich pozitivních i negativních vlastností.⁶²¹

Poslední list *Prostituce a bláznovství vládnu světu* je založen na podobné kompozici jako oba předchozí. Mladá dívka zde stojí na zeměkouli spočívající pod hvězdnou oblohou a za jejími zády je nahrbený, zčásti skrytý blázen v čepici s rolničkami. Kostnatou rukou svírá okraj šatu zdobený květinovým motivem. Dívka má nohy přitisknuté k sobě a její tělo se stáčí doprava. Pravou rukou si podpírá hlavu a pootevřenými ústy svádí diváka, potenciálního klienta a budoucí oběť pošetilosti a bláznovství.⁶²²

Grafický a literární cyklus *Ďábelské* je možné interpretovat nejen v souvislosti s maskulinní výsadou utvářet a konfigurovat obraz ženy, nýbrž i s narůstající feminí nezávislostí, svobodou a úsilím žen o získání nové identity.⁶²³ V průběhu 19. století dochází

⁶²⁰ Růžky jako tradiční atribut partnerství ďábla a ženy zachytil například již nizozemský malíř a grafik Lucas van Leyden (1494–1533) na grafickém listu *Pokušení svatého Antonína* (*De verzoeking van de heilige Antonius*, 1509). Další ďábelské atributy tvoří kozlí kopyta, jimiž získává na zeměkouli stabilitu nejen žena, nýbrž i blázen. V motivu ženy a ďábla se Rops inspiroval grafickým listem *Nahá hráčka se starým basilejským bláznem* (*Nackte Fiedlerin mit einem alten Basler Narren*, 1523), jehož autorem je švýcarský grafik, malíř a zlatník Urs Graf (kolem 1485–po roce 1529). Ďábel zde vsedě vzhlíží a promlouvá k stojící ženě, jež hraje v souladu s jeho řečí na hudební nástroj. Za kompoziční vzor mohl Ropsovi sloužit i mědiryt *Blázen a dívka* (*Der Narr und das Mädchen*, 1540) od německého rytce Hanse Sebaldy Behama (1500–1550), na němž ďábel v bláznovské čepici s rolničkami přistupuje k ženě a podbízivě jí podává květiny.

⁶²¹ Stefan Morawski, Art and Obscenity, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967, s. 193–207.

⁶²² Erastène Ramiro, *Catalogue Des Oeuvres de Felicien Rops: Dessins Aquarelles, Eaux-Fortes Lithographies* (1896). Kessinger Publishing LLC, Whitefish 2010.

⁶²³ Francouzská spisovatelka a filozofka Simone de Beauvoirová ve své stěžejní práci *Druhé pohlaví* (1949, česky 1966) uvádí, že ženy se ženami nerodí, nýbrž se ženami stávají v kontextu mužského světa. Podle

pod vlivem sociálních, politických a ekonomických faktorů spjatých s průmyslovou revolucí k sílení ženského emancipačního hnutí. Industrializace a urbanizace vytvářely ekonomický tlak, ústící v požadavek profesního vzdělávání žen.⁶²⁴ Ženy se čím dál více osamostatňovaly a uplatňovaly na trhu práce jako námezdné síly v zemědělství, průmyslu, řemesle a hornictví nebo jako služebné v domácnosti a nádenice. Nová žena („třetí žena“) se podílela na první krizi maskulinity, neboť začala ohrožovat zásadní polarizaci i hierarchii pohlaví a segmentarizaci činností.⁶²⁵ Zrodil se strach z ženy jako reálné i potencionální pracovní konkurence na poli tradičně mužských povolání a spolu s ním i obava z proměny tradičních ženských rolí spjatých se soukromou sférou. S novou ženou je spjatý nový pohled na sexualitu, v jehož rámci vzrůstá ochota připustit význam rozkoše, svádění a slasti.⁶²⁶

Navzdory verbálně stvrzovanému autonomnímu postavení ženy zůstává její pozice, zejména ve druhé polovině 19. století, ambivalentní a nejednoznačná. Kulturní konstrukce ženy je vymezena póly, kde na jedné straně stojí stydlivá panna a na druhé pouliční prostitutka, popřípadě polaritou typu ušlechtilý anděl domova versus strhaná tovární dělnice. Žena může být oslavovanou inspirátorkou a sexuálním objektem, nebo emancipovanou bytostí, která představuje odcizenou a vzdálenou entitu či androgynní múzu.⁶²⁷ I nadále ovšem přetrvává hodnocení ženy prostřednictvím její reprodukční funkce. Skutečnost, že je potenciální nebo reálnou rodičkou dětí, se promítla do interpretací údajně typických ženských tělesných i duševních zvláštností. Žena je z této perspektivy považována za otroka svého těla, menstruačního cyklu a reproduktivních funkcí i sekretů, které vlivem klesající disciplinace sexuálního chování a mravních hodnot nacházejí v prostředí města své uvolnění.⁶²⁸ Mytizace, fetišizace a démonizace ženy představuje rigidní stereotypizaci, pevně zakotvenou v mužské fantazii a tužbách. Neurčitá nová žena, jež usiluje o rovnoprávnost a určitou stabilní pozici ve společnosti, ohrožuje dominanci muže a vymyká se jeho dosavadním představám.⁶²⁹ Ztrácí se „její ryzí dravčí lstivá poddajnost, její tygří spár v rukavičce, její naivita v egoismu, její

Beauvoirův je žena v mužském světě definovaná výhradně ve vztahu k muži. To způsobuje, že se jeví jako „jiná“ – jako podřízené „druhé pohlaví“.

⁶²⁴ Jana Macháčová, „Žena v 19. století jako „přívěsek““, in Kateřina Čadková, Milena Lenderová, Jana Stráníková eds., *Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zasetí historiografie*. IV. pardubické bienále, 27.–28. dubna 2006. Pardubice, Univerzita Pardubice, 2006, s. 209–214.

⁶²⁵ Beauvoirův podřízený status ženy zdůvodňuje dichotomií kultury a přírody, již v rámci teorie binárních opozic zformuloval francouzský sociální antropolog Claude Lévi-Strauss. Muž, kterému byl vyhrazen boj, dával v sázku svůj život a stal se nositelem aktivního principu lidství. V opozici k muži vystupovala žena, dárkyně života a vychovatelka dětí, jako objekt. Žena představovala pasivní princip lidství založený na pudu sebezáchovy, jež je součástí a pokračováním přírody.

⁶²⁶ Gilles Lipovetsky, *Třetí žena: neměnnost a proměny ženy*. Praha, Prostor, 2000.

⁶²⁷ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha, Argo, 2004.

⁶²⁸ Lynn Abramsová, *Zrození moderní ženy: Evropa 1789–1918*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.

⁶²⁹ Stefan Zweig, *Svět včerejška*. Praha, Torst, 1994.

*nevychovatelnost a niterná divokost, neuchopitelnost, šíře, rozlehlost jejích tužeb a ctností (...).*⁶³⁰

⁶³⁰ Friedrich Nietzsche, *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. Praha, Aurora, 1998, s. 138.

Síla chrámu přírody – sexuální mytologie – „pohanské křesťanství“

„Má duše je uvězněná v mém těle, tak jako hladový tygr v železné kleci, a jako on řve má strašlivá vášně.“⁶³¹

Ropsovu volnou tvorbu ovlivnily umělecké, literární i filozofické směry druhé poloviny 19. století, jejichž součástí byla reflexe proměn tradičních představ o člověku, společnosti a kultuře. Ropse v jeho díle inspirovala témata související s pohanstvím, antickou mytologií a křesťanskou ikonografií. V 80. letech 19. století tyto motivy syntetizoval ve svém autorském symbolismu, který souzněl s dobovou diabolicky orientovanou literaturou. Do jeho díla se promítly také poznatky Darwinovy evoluční teorie i rodící se Freudovy psychoanalýzy. Nevyhýbal se kontroverzním tématům, jako jsou sadismus, masochismus, zoofilie nebo homosexualita. Současně je v jeho díle obsažena oslava animální síly přírody a filozofie panteismu. Pohanské vize mu umožňovaly zachytit volnou a nevázanou lásku v kontextu pudové sexuality. Rops „zůstal tím nejrozumnějším a nejzatrzelejším panteistou své doby. Je v duševním spojení s přírodou ve všech jejích formách (...)“⁶³²

Pod vlivem darwinismu vytvořil Rops i zcela novou sexuální mytologii. V několika ze svých děl pomocí výtvarných prostředků originálním způsobem izoloval a současně transformoval jednotlivé lidské orgány v autonomní a nezávislé bytosti, které žijí svým vlastním životem a vyznačují se nevyčerpatelnou vitalitou a životaschopností.⁶³³ Ukázkou vlivu darwinismu na Ropsovu tvorbu jsou tři rytiny vytvořené v roce 1879 – *Transformismus č. 1* (Transformisme n° 1) – *První darwinovská* (Première darwinique), *Transformismus č. 2* (Transformisme n° 2) – *Druhá darwinovská* (Deuxième darwinique) a *Transformismus č. 3* (Transformisme n° 3) – *Třetí darwinovská* (Troisième darwinique). V těchto dílech zachytil biologickou dimenzi lidských přání a sexuálních tužeb, různé stavy vzniku a vývoje vrozené vady (fenomén teratogeneze) a ideu pohlavního výběru. Vytvořil originální komentář ke vzniku člověka, jímž doprovází různé etapy lidské evoluce na základě konfrontace původních druhů s jejich výsledky. V *Transformismu č. 1* se zaměřil na vývojové metamorfózy lidského těla v kontextu přírodních, sexuálních a mytologických sil, v *Transformismu č. 2* zdůraznil hermafroditismus ve srovnání s dimorfismem a nakonec v *Transformismu č. 3* zobrazil

⁶³¹ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 213.

⁶³² Octave Uzanne, Quelques plaisants croquis faits en sa prime manière par Maître Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 480.

⁶³³ Jean Semal, Jacques Janssens, Jeanine Stiennon, *Le bestiaire caché de Félicien Rops*. Namur, Les éditions Namuroises, 2010.

sexuální interakci ženy s jejím opičím předkem.

Rytinu *Transformismus č. 1* [45] Rops již ve své vlastní slovní interpretaci zahalil do symbolické neurčitosti: „(Temnota) A občas, v Broceliandském lese, v démonické hodině kolem půlnoci, ji Pán Satanáš nechal zjevit se vznášející v mlhách nad Černými rybníky, byla to „Siréna sladkých vod“ (...) s hlavou labutě, a spolu s velkou a ohavnou rybou, jež líbala její pohlaví až k zešílení Sirény.“⁶³⁴ Na listu je zachycena ryba s tlamou pronikající do lůna nahé ženy. Ta má podobu Sirény – mytické bytosti, již charakterizuje smyslné ženské tělo a ptačí hlava. Útočící ryba má vyboulené oči obojživelníka, ale její tělo se právě transformuje v ptačí. Dokonce i trásně nad hlavou ryby se již podobají ptačí chocholce. Způsob, jímž Rops ztvárnil ideu metamorfózy, naznačuje, že tento výjev je možné vnímat a interpretovat také v dobovém kontextu, totiž jako alegorický vpád tradičních mýtů do obnaženého těla moderny. V dalším svém díle *Siréna* (La Sirène) [45] zobrazil měšťáka v roli rybáře, který právě na prutu vytahuje z řeky tuto bájnou bytost. Siréna je krásná, tajemná a biologicky mnohoznačná. Ropsův zájem o biologické metamorfózy lidských těl a orgánů se nejvýrazněji projevil na rytině *Transformismus č. 2*. Zde výtvarnými prostředky objektivizoval představu, podle níž může být život redukován na reprodukční orgány. Na rytině je zobrazena předkloněná korpulentní poloobnažená dívka, která své pohlavní orgány dává k dispozici bisexuální bytosti. Ta tvarem svého těla připomíná prvoka složeného z mohutného řadra, trčícího mužského falu a rozevřeného ženského pohlaví. Prolnutí mužských a ženských morfologických struktur komentoval Rops slovy: „Samci ze třídy savců mají v semenných váčcích rudimenty dělohy s přilehlým vývodem; také mají náznaky prsů.“⁶³⁵ Tato hermafroditní forma však není schopná života ani reprodukce, a proto její sexuální aktivity působí nejen dekadentně, ale i nesmyslně. Na rytině *Transformismus č. 3* zobrazil Rops opici, která jazykem laská pohlaví ležící vzrušené ženy. Opici lze identifikovat zejména podle obličeje a zdviženého ocasu, neboť morfologie dalších částí jejího těla by mohla poukazovat i na člověka.

Téma reprodukce založené na principu pohlavního výběru se prolíná také Ropsovou rytinou *Monstra* (Les Monstres⁶³⁶, kolem 1882), na níž z prvotního bahna symbolicky povstávají počáteční formy života – falus a vulvy. Jde o morfologické struktury bez těl, které však usilují o to být úspěšné v aktu útoku i obrany. Tyto strukturálně i formálně neurčité sexuální objekty lze považovat za rostlinné výhonky nebo biologické protuberance vyrůstající

⁶³⁴ Bibliothèque nationale de Paris, Est Yb3 391 f 8° Res, s. 41.

⁶³⁵ Lettre de Rops à Evelyn, s.l., 6 janvier 1885. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops II*. Limai, 1942, s. 169.

⁶³⁶ Jiné označení *Geneze* (La Genèse).

ze samotného nitra Země. Rops na této rytině integroval prvky nejenom maskulinní a feminní, ale také vodní a vzdušné, jež zde buď bezvládně leží, nebo povstávají ve formě stonku. Ve svých dílech se pokoušel zachytit podstatu živé přírody, o níž byl přesvědčen, že ji ovládá nehmotná nadpřirozená životní síla – entelechie, která určuje tvar a oživuje původně pasivní substrát amorfnní hmoty.⁶³⁷ Mezi falickými a vulvickými tvary se nacházejí ňadra, korovitě pařáty a kozí nohy, které asociují obrazy humanoidů. Rops tak prostřednictvím fenoménu metamorfózy dokázal spojit pohanské, křesťanské i moderní vědecké mýty.⁶³⁸

Syntézu antické tradice a moderního myšlení uplatnil Rops v rytině *Oboupohlavní radosti* (Gaieté hermaphrodique, 1878–1880), v níž reagoval na starověké příběhy i novověké lékařské výzkumy, jež aktualizovaly problematiku hermafroditů.⁶³⁹ Zachytil zde lidské tělo, v němž se prolínají feminní a maskulinní morfologické znaky. Na své rytině ztvárnil sedící půvabnou ženu, z jejíž vulvy vyčnívá malý ztopořený penis. Mnohoznačný výklad tohoto výjevu podtrhuje erotická scéna zobrazená na basreliéfu podstavce, který je umístěn pod nohama ženy. Jde o vášnivý milostný akt odehrávající se mezi dvěma ženami, jejichž těla charakterizují oblá ňadra, hýždě a dlouhé vlasy.⁶⁴⁰ Na mnoha Ropsových listech zaznívají i myšlenky, podle nichž je život ženy pohlcován a naplňován sexuální aktivitou.⁶⁴¹ Bezuzdná a nevázaná ženská sexualita prostupuje například Ropsovu kresbu *Chobotnice* (Le Pieuvre, před 1887). Četná chapadla tohoto mořského živočicha jsou zde transformována do podoby falů, jež pronikají do vášní zmítaného ženského těla. Žena je tu prezentována jako animální součást přírody, která se jí dokáže fyzicky zmocnit a současně sexuálně uspokojit. V Ropsově tvorbě tak často splývá motiv flóry a fauny s principem panteistické přírodní reprodukce. „*Jako umění se měním.*“⁶⁴² Výmluvná je z tohoto hlediska také kresba *Isis* (před 1887), kde Rops všemocnou sílu přírody a její sepětí s ženskou sexualitou glorifikoval motivem penisu vyrůstajícího z ženského těla, jež je jím současně oplodňováno.

⁶³⁷ Friedrich Nietzsche, *O životě a umění*. Olomouc, Votobia, 1995.

⁶³⁸ Evanghélia Stead, *Le Monstre: le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève, Droz, 2004.

⁶³⁹ Nadar v letech 1860 až 1861 vytvořil fotografickou sérii hermafroditů. Ačkoli přímý vliv na Ropsovo dílo neměla, potvrzují fotografie zájem o tuto problematiku.

⁶⁴⁰ Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent: mythes, figure, fantasma*. Grenoble, Ellug, 1996.

⁶⁴¹ Jde o ohlas díla Otto Weininger, podle něhož je žena pouze sexuální bytostí. Více *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, Wilhelm Braumüller, Wien 1922.

⁶⁴² Lettre de Rops à Rassenfosse, Paris, 14 novembre 1893. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefébvre, *Correspondance de Félicien Rops IV*. Limai, 1942, s. 50.

Sexuální vášeň a orgiastická bezuzdnost se promítla také do listů věnovaných motivům saphismu a lesbismu.⁶⁴³ Platí to především pro rytiny *Basrelief nalezený v Herculanu č. 1, Sapphó* (Bas-relief trouvé à Herculaneum n° 1, Sappho) a *Na prohlídce* (En visite). Na první z těchto rytin ztvárnil pohlavní akt dvou žen, jehož prostřednictvím vyjádřil asociace odkazující ke jménu lesbické řecké básnířky Sapphó. V levém rohu výjevu je zachycena lyra s rámem tvořeným dvěma faly, v jejichž středu je zobrazena vagina. Motiv falů je pravděpodobně metaforickým odkazem na proslulou mužnost a útočnost básnířky. Na rytině *Na prohlídce* jsou zobrazeny dvě mladé dívky, které sedí na jedné židli a oddávají se milostnému laskání. Objektem milostných doteků ženy, jež se ocitla na prohlídce, je její lůno. Rops ve svých erotických dílech uplatňoval reprodukování a multiplikování jednotlivých motivů. Téma lesbické lásky rozpracoval také na kresbě *Lesbos* (1878–1880), která reflektuje osud, jenž tomuto ostrovu náležel v 19. století. Ostrov představoval výsledek imaginace a místo sexuálního života i radovánek.

Sepětí antického a moderního světa je součástí Ropsova díla věnovaného satyrským a bakchickým motivům. Prolínání různých světů je současně spojením reality a přeludu. Na kresbách *Cesta v zemi starých bohů* (Voyage au pays de Vieux Dieux) nebo *Panikonografie* (Paniconographie) se Ropsova současnice oddává vášnivým sexuálními radovánkami s mytologickým satyrem. O tom, že účastníci milostného aktu je moderní žena 19. století, svědčí její klobouk, nadkolenky a střevíčky. Demonstraci vášnivé sexuality a živočišných pudů je věnován i list *Pravěké spojení* (Accouplement préhistorique, kolem 1878). Líbeznost a jemnost textury kresby zde působivě kontrastuje se zobrazeným tématem, jímž je dynamický a ze strany muže agresivní sexuální akt. S podobným motivem se můžeme setkat také na kresbě *Farářova nenávist a láska* (Haisne et amour de prestre, kolem 1880) [47], na níž Rops ztvárnil muže a ženu ve vášnivém milostném objetí. Atmosféru animální sexuální vášně dodávají tomuto výjevu mužovy prsty, které se násilně a chtivě zarývají do ženiných hustých vlasů. V propletení těl je ve světle zdůrazněna jejich subtilní a současně brutální muskulatura. Mnišská tonzura na mužově hlavě naznačuje vítězství chtíce a vášně nad církevními zákazy a křesťanskou mravností. Je pravděpodobné, že v tomto antiklerikálně zaměřeném díle Rops odkazuje na abbého Moureta⁶⁴⁴, pátera Julia⁶⁴⁵ nebo na Riculfa⁶⁴⁶.

⁶⁴³ Carolyn J. Dean, *The Frail Social Body: Pornography, Homosexuality, and Other Fantasies in Interwar France. Studies on the History of Society and Culture*. Berkeley, University of California Press, 2000.

⁶⁴⁴ Émile Zola, *Hřích abbého Moureta*. V Praze, Hejda & Tuček, [1902].

⁶⁴⁵ Octave Mirbeau, *Páter Julius*. Praha, Komunist. knihkup. a naklad., 1924.

⁶⁴⁶ Jules Barbey d'Aurevilly, *Historie beze jména*. Stará Říše, A. Stříž, 1910.

Rops založil své dílo na reorganizaci, transformaci a synkresi erotických motivů v transcendentální symbolickou mystiku. Práce, jež zachycují svěťice, doplňoval o pseudohagiografické texty, které slouží jako komentáře, které měly působit jako by jejich autorkami byly samotné svěťice. Na rytině *Agonie*⁶⁴⁷ (kolem 1870) je například připsán text: „*Pro tuto velkou milovnici Ježíše byla smrt jistě tajným pohlazením a nevýslovnou rozkoší, neboť poté, co se její srdce zastavilo, na rtech jí zůstal úsměv a stopy extáze.* (Otec Antonio Aviño, *Život svaté Terezy*)“ List zachycuje Terezii z Ávily (1515–1582), jejíž nahé tělo ležící na katafalku si sexuálně podmaňuje okřídlený anděl smrti. Mladá obnažená svěťice v mnišských sandálech a s růžencem kolem pasu je bolestně a současně vzrušeně vzepjatá na pravém boku. Okřídlená kostra na ni útočí kostnatou rukou, kterou jí svírá ňadro, a chtivým jazykem, jímž proniká do jejího lůna. O zápase svědčí dívčiny ruce, které jsou křečovitě zaťaté v pěst, a rozčuchané dlouhé vlasy překrývající její tvář.⁶⁴⁸ Erotické laskání přerůstá v agonii a pozvolnou smrt. Na rytině je vyjádřen vztah smyslného (fyziologického), mystického (spirituálního) a morbidního (patologického) světa života a smrti.

Spojení náboženských a erotických motivů prostupuje také pracemi *Magdaléna* (Madeleine) a *Svatá Marie Magdaléna* (Sainte Marie-Madeleine), jež ztvárňují nahou svěťici ležící v erotické extázi pod křížem. Masturbací vyčerpaná *Magdaléna* odevzdaně pohlíží na břevno kříže, kde Krista a jeho vládu nahradil satanský symbol – mužský falus. S motivem milostné extáze a rozkoše vyvolané autoerotickými prostředky se můžeme setkat také na rytinách *Bůh novicky* (Le God de la novice⁶⁴⁹) a *Bůh matky představené* (God of the mother superior). Na rytině *Bůh novicky* je před rozevřenou knihou zobrazena sedící nahá jeptiška, která se sexuálně uspokojuje umělým penisem. Výraz její tváře svědčí o hluboké extázi srovnatelné s náboženským vytržením. „*Netvrdím, že je to nějaký šíp: ať je to cokoli, je jasné, že to nepochází od nás samých. Říkám rána, ale není to žádná rána: a přece hluboce zraňuje. Zdá se mi, že to není cítit ani tam, kde se zakoušejí bolesti této země, nýbrž zcela uvnitř, v největší hlubině duše (...)*“⁶⁵⁰ Motivy knihy a autoerotiky jsou přítomny také na rytině *Bůh matky představené*. Rops zde zobrazil sedící poloobnažené mohutné tělo matky představené. Řeholnice se nohou opírá o tlustou zavřenou knihu a uspokojuje se umělým penisem s připínacími řemínky. Na rytině *Únos sestry Marie Alacoque* (Le Ravissement de soeur

⁶⁴⁷ Jiné označení *Smrt a život* (Mors et Vita).

⁶⁴⁸ Hysterii a extázi věnoval pozornost francouzský neurolog Jean-Martin Charcot (1825–1893). Může jít o vliv fotografií žen v extázi, jež byly pořízeny v pařížské nemocnici Salpêtrière. Podobně mohl Rops vycházet z rytiny *Smrt překvapující spící ženu* (Der Tod überrascht eine schlafende Frau, 1548) od německého rytce Hanse Sebalda Behama (1500–1550).

⁶⁴⁹ Jiné označení *Svatá Terezie* (Sainte Thérèse).

⁶⁵⁰ Sv. Terezie od Ježíše, *Hrad v nitru*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2003, s. 144.

Marie Alacoque) ztvárnil Rops další světici. Žena je zobrazena vsedě, tlusté nohy má chtivě roztažené a rukama si rozevívá vulvu. Letící anděl jí právě zasunul penis do chtivě otevřených úst. Okřídlené hlavy malých serafinů, kteří jsou andělovi v únosu světice nápomocny, svírají v ústech špičky bradavek ženiných velkých vytahaných prsou a konečky jejích palců u nohou.

Ropsův zájem o naturalistické zobrazení ženských genitálií byl pravděpodobně inspirován realistickým zobrazením odhaleného ženského pohlaví na plátně Gustava Courbeta *Původ světa* (L'Origine du monde, 1866). Ženské pohlaví učinil Rops motivem svého díla například v rytině *Srdce na dlani* (Le Coeur sur la main, před 1887). Mimoto ve své tvorbě sledoval i motiv mladých žen objevujících sexuální půvab svých vlastních těl. Ropse přitahovala reflexe proměny ženského těla v průběhu ontogeneze. Tělesný vývoj ženy zachytil na rytinách *Dospívání* (Nubilité, před 1887), *Puberta* (Puberté, před 1887) a *Dospělost* (Maturité, 1887). Na rytině *Dospívání* si stojící mladá odhalená dívka se zájmem prohlíží svá ňadra. Na listu *Puberta* je zobrazena nahá dívenka rozkošnický sedící na židli. Za jejími zády jsou na opěradle židle vyvedeny oči d'ábla, které chtivě zírají na její tělo. Na rytině *Dospělost* je ztvárněna mondénně oděná, do zrcadla pohlízející vlnadná mladá žena s odhalenými prsy. Tato tři díla reflektují tři věky rodící se smyslnosti a erotické krásy ženy. Vedle časové osy zrání ženských půvabů zde ale Rops zdůrazňuje také lékařský a fyziologický aspekt proměn ženského těla.

Otevřenost a odvaha, s níž Rops zobrazoval téma lidské sexuality a smyslnosti ženského těla, vystavily jeho dílo kritice a pokryteckému hodnocení ze strany měšťáků: „*S nevýslovným opovržením pro veškerou slaboučkou cudnost a na oslavu své mužnosti jsem se procházel nahý.*“⁶⁵¹ Ropsova výtvarná tvorba ale odrážela jak jeho osobní názor a životní postoje, tak i hluboké dobové sociální a kulturní změny, jimiž ve druhé polovině 19. století procházela rodící se moderní západní věda, umění, společnost a kultura. Tématem svých děl anticipoval nástup Freudovy psychoanalýzy, která z lidské sexuality a nevědomí udělala předmět vědeckého výzkumu, a svými výtvarnými postupy předjímal estetiku surrealismu. V neposlední řadě svým dílem odvážně kritizoval dobovou morálku a pokrytecké hodnoty konformní společnosti. Životním stylem i výtvarnou tvorbou tak naplnil svou touhu po autentickém životě. „*Všechno, před čím se lidé se svými malými tělesnými žádostmi a strachem z nepopsatelných něžností zaleknou, se mi zdá již od nejranějšího mládí prosté, přirozené a pěkné. Muž, který věnuje tělu své milenky všechny extáze, který jenom její ústa mohl vymyslet. Dvě ženy, které se pokrývají polibky – toto já pokládám na tomto světě již*

⁶⁵¹ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 213.

jednou provždy za to nejkrásnější, co pero nebo tužka může oslavovat. Proto moje nenávist vůči hlupákům a proto také toto umění, které se nikdo neodváží realizovat společně se mnou.“⁶⁵²

⁶⁵² Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 213.

Vstup do literární dekadence a symbolismu

„Na druhé straně poklesků leží to, co kazuisté nazývají „věčná perverze“: „Super bestiam femina“, žena, kterou řídí instinkty. A Rops, malíř hříchu, vyryl všechny směšné a současně strašné varianty a projevy této formule.“⁶⁵³

Ve druhé polovině 80. let 19. století byl Rops vystaven první výraznější kritice svého díla a výsledkem bylo, že je odmítl vystavovat. V tomto období také procházel uměleckou krizí, neboť se mu nedařilo vyhledávat nové vzory a formy v umění tak, aby vyhověl svým vlastním představám. Netěšilo ho ani to, že ve světě umění a výtvarné tvorby nemohl potkat odpovídajícího partnera nebo spoluhráče. Připadalo mu však nemožné opustit Paříž a vrátit se k poklidnému životu v Belgii. „*Nikdy nejsem šťastný, když prožívám svůj život, ve vzduchu, ve světle, poblíž jednoduchosti, blízko jednoduchým základům...*“⁶⁵⁴ Ačkoli chtěl dosáhnout proslulosti a finančního ocenění, odmítal žít životním stylem úspěšného obchodníka. Soustředil se spíše na elitní síť vztahů propojujících soukromý a profesní život a záměrně vytvářel dílo, které by se stalo součástí cenných soukromých sbírek nebo předmětem zájmu užšího okruhu sběratelů. „*Nesnáším jakékoli veřejné handlování s uměním... Umění nemá být demokratické, sociální, socialistické ani populární. (...) Umění vždy hrozilo a bude hrozit, že přestane být druidstvím.*“⁶⁵⁵ Rops se cítil jako umělec, jehož výtvarný výraz není poplatný žádné umělecké škole, výtvarnému směru nebo politické orientaci, ale je pro něj typická vlastní fantazie tvůrce, osobité vnímání, originální výrazové prostředky a aristokratická delikátnost.⁶⁵⁶

Krom toho, že se snažil posílit ve světě nakladatelů a vydavatelů svou pozici vynikajícího knižního výtvarníka, pokračoval Rops v projektu obnovování tradice kvalitní knižní ilustrace. Tento záměr prosadil poté, co potkal francouzského bibliofila, spisovatele a kritika Octava Uzannea (1851–1931). Našel v něm druhého a nového Poulet-Malassise. Jejich spolupráce navíc zahrnovala program a ideu „úplné knižní reformy“.⁶⁵⁷ Rops předjímal moderní vývoj knižní ilustrace na základě typografické a technologické reformy a inovace grafických technik. Zejména však zamýšlel zkoncepovat nový vizuální jazyk, jenž by knihu

⁶⁵³ Josephin Péladan, Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), *La Plume* 172, 15 juin, 1896, s. 423.

⁶⁵⁴ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 182.

⁶⁵⁵ *ibid.*, s. 180.

⁶⁵⁶ Bertrand Marchal, *Mallarmé*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.

⁶⁵⁷ Lettre de Rops à Léon Dommartin, s.l., s.d.. Fondation Custodia, n° A 846.

proměnil v umělecké dílo. Tento přístup uplatnil na třech ilustracích, které vytvořil pro knihu *Její výsost žena* (Son altesse la femme, 1885), jejímž autorem byl sám Uzanne. Mezi těmito ilustracemi vyniká list *Evokace*⁶⁵⁸ (L'Evocation) [48] doprovázející kapitolu *Opravdové zrcadlo kouzel* (Le Vray Mirouer de Sorcellerie). Rops posléze vytvořil i jeho další verzi, a to pod názvem *Zaklínadlo* (L'Incantation). Na barevném listu zobrazil kouzelnickou laboratoř, jež svou podobou osciluje mezi anatomickým muzeem, alchymickou dílnou a kabinetem kuriozit. Výtvarnými prostředky se mu tak podařilo dokreslit magickou a tajemnou atmosféru, kterou navodil autor textu: „Z oken byl výhled na podivnou a velkolepou přehlídku, hnědou a černou sovu, čápa marabu, červená jablíčka lásky, nepopsaný pergamen pro satanistické pakty, srdíčka novorozeňat v dobře uzavřených a utěsněných sklenicích, mlok a blín v křišťálové váze, podle předpisu Petra Ctihodného, co lze najít v učeném spise „Kniha zázraků“. (...) jistě nepřehlédnete d'ábelskou černou kočku zírající na oběšence s provazy ještě okolo hrdla; v rozmanitých hrncích dří divoké oregano, listky myrty, kořínky fenyklu a jiné voňavé byliny sesbírané v předvečer svatého Jana.“⁶⁵⁹ Scéně dominuje nahé svůdné ženské tělo vynořivší se z roztříštěného zrcadla. Motiv ženy, byť zahalené, Rops opakuje i na nástěnné malbě a okenní vitráži. Naproti ženě je v křesle usazen učenec. Má před sebou otevřený manuskript, v němž je na jedné straně vepsán text *Compendium Maleficorum – De demonialitate – De Viperis – De Venenis* a na druhé provedena iluminace zobrazující čarodějnici letící na koštěti.

List *Zaklínadlo* lze označit za mezník Ropsova zájmu o čarodějnický sabat. Toto téma dále ztvárnil na listech *Malá čarodějnice* (Petite sorcière), *Odlet na sabat* (Départ pour le sabbat⁶⁶⁰), *Četba Alberta Velikého* (La lecture du Grand Albert) a poté v grafickém cyklu *Satanské* (Sataniques). Motiv čarodějnic zpracoval jako moderní alegorii svůdného ženství. Zdůraznil jejich účesy, pokrývky hlavy i doplňky, jako korzety a podvazky, a opatřil je koštětem symbolizujícím jejich noční lety na orgiastické sabaty. Na rytině *Četba Alberta Velikého* vidíme zezadu zobrazenou stojící obnaženou ženu, jak pročítá velký rozevřený kodex umístěný na pulpitu. Její identitu jednoznačně prozrazuje koště, které smyslně svírá mezi nahými stehny. Pod pulpitem sedí opice a se zájmem pohlíží do ženina klína. V další verzi listu *Odlet na sabat* je žena opřena před rozevřenými nepopsanými stránkami rukopisu. Odraz prázdných stránek jí slouží jako zrcadlo. Na kresbě *Malá čarodějnice* je zachycena

⁶⁵⁸ Zbylé dva listy *Žena s loutkou* (La Femme au pantin) a *Na konci brázdy* (Le Bout de sillon).

⁶⁵⁹ Octave Uzanne, *Son altesse la femme*. Paris, A. Quantin, 1885, s. 18–19.

⁶⁶⁰⁶⁶⁰ Další označení je *Malá čarodějnice* (Petite sorcière).

sedící dívka s odhalenými hýžděmi, jak se upravuje před zrcadlem. Interiér jejího budoáru doplňuje čarodějnické koště, havran a rozevřené čarodějnické spisy.

V roce 1883 začala spolupráce Ropse a francouzského spisovatele, básníka a rosekruciána Joséphina Péladana (1858–1918) zvaného Sâr Mérodack⁶⁶¹. Jeho literární dílo bylo „*subtilní a aristokratické*“⁶⁶²; zahrnovalo exaltovanou erotiku, prvky mysticismu, hermetismu, kabaly a rosekruciánství.⁶⁶³ Péladan zorganizoval v letech 1892 až 1897 šest Salonů Růže a Kříže (Salons de la Rose-Croix), na nichž byla prezentována umělecká díla.⁶⁶⁴ V roce 1887 projevil obdiv k Ropsovu dílu, když otevřeně přiznal: „nadchnul jsem se pro váš výjimečný talent.“⁶⁶⁵ Považoval jej za originálního umělce. „*Rops je původní... Za to, že je největším moderním umělcem, jaký kdy žil, vděčí svému komplexnímu charakteru. A když říkám moderní, myslím tím ducha, který spojuje pochopení období od středověku až do roku 1883, a který může ilustrovat Knihu kouzel stejně jako namalovat Pařížanku. (...) nejvíce výmluvným důkazem jeho skromnosti je jeho malá proslulost, která je účelná, protože si uvědomuje, že umění je druidstvím, jež musí přijímat veškerou moudrost, ale nesmí se nikdy snížit k těm, která nelze dále rozvinout.*“⁶⁶⁶ Rops ilustroval první čtyři svazky Péladanova románového cyklu *Latinská dekadence: éthopée* (La décadence latine: éthopée) – *Svrchovaná neřest* (Le Vice suprême⁶⁶⁷, 1884), *Zvídává!* (Curieuse!⁶⁶⁸, 1886), *Citové zasvěcení* (L'initiation sentimentale⁶⁶⁹, 1887) a *Ztracené srdce* (A coeur perdu⁶⁷⁰, 1888).

Na frontispisu knihy *Svrchovaná neřest* [49] ztvárnil Rops kostry oblečeného muže a ženy. Obě postavy stojí na kamenném podstavci připomínajícím náhrobek. Ženská kostra je oděna do vyzývavých šatů a umístěna ve stojící rozevřené rakvi. „*Mužská postava na dlouhých vyhublých nohách, obutých v lakýrky, černě oblečená ve frak a hluboce střiženou vestu, jednou rukou otvírá víko rakve a druhou drží klak a zároveň loktem tiskne k boku vlastní svou hlavu, kterou si sňala z vysokého naškrobeného límce. (...) Poznáte ihned – je to Ropsův Satan (...).*“⁶⁷¹ Postavy zbavené prostoru jsou izolované ve vzdušném a nekončícím

⁶⁶¹ Sâr asyrsky označuje krále, Mérodack je přepis jména babylonského krále Merodach-Baladana.

⁶⁶² Jiří Karásek ze Lvovic, *Renaissanční touhy v umění: kritické studie*. Praha, Aventinum, 1926, s. 40.

⁶⁶³ Více Sar Mérodack Joséphin Péladan, *Umění státi se mágem*. Praha, Alois Srdce, 1920.

⁶⁶⁴ Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858–1918): essai sur une maladie du lyrisme*. Grenoble, Jerome Millon, 1993. – Mikulas Teich, Roy Porter, *Fin de Siècle and its Legacy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

⁶⁶⁵ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossman, 1985, s. 163.

⁶⁶⁶ *ibid.*, s. 163.

⁶⁶⁷ Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*. Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884.

⁶⁶⁸ Joséphin Péladan, *Curieuse!* Paris, A. Laurent, 1886.

⁶⁶⁹ Joséphin Péladan, *L'Initiation sentimentale*. Paris, Edinger, 1887.

⁶⁷⁰ Joséphin Péladan, *A coeur perdu*. Paris, Edinger, 1888.

⁶⁷¹ *Spisy Karla Hlaváčka*. Praha-Žižkov, Neumannová, 1915, s. 148.

prázdnou.⁶⁷² Plochu náhrobku zdobí basrelief, kde je zachycena vychrtlá vlčice kojící skelety Romula a Rema. Podstavec připomíná sokl, který Rops ztvárnil již na svém listu *Pornokrates* (1878). Odkaz na úpadek římské říše naznačuje nápis *Rome* (Řím). Okázale oděné kostry představují dekadentní Římány, nad nimiž se jako symbol rozkladu a smrti vznášejí hejno havranů. Atmosféru rozkladu a pádu elit podtrhuje erb zobrazený na klobouku mužského kostlivce, frivolní ženské šaty zdobené krajkou a rozevřený vějíř. Pár je připraven k svému poslednímu tanci – k tanci smrti. Frontispis *Svrchovaná neřest*, jehož předobrazem byla rytina *Erb smrti* (Das Wappen des Todes) od německého malíře a grafika Hanse Holbeina mladšího (kolem 1497–1543)⁶⁷³, lze vnímat jako manifest dekadence.

V roce 1887 vytvořil Rops frontispis pro Péladanovu knihu *Citové zasvěcení* [50]. Výtvarnými prostředky zde ilustroval autorovu schopnost literární nadsázky, parodie a alegorie. Na frontispisu je zobrazena kostra, která se od pasu dolů proměňuje v obnažené vlnadné ženské tělo. Žena v levé ruce svírá luk a na jejím stehnu je připevněn toulec odkazující k bohovi lásky Erótovi. Na rozevřené pravé dlani drží svou trofej – oddělenou hlavu⁶⁷⁴ Hamleta⁶⁷⁵ v černém baretu; v jeho obličejí a prázdných očích se zračí šílenství a úděs.⁶⁷⁶ Lebka ženy, ozdobená věncem z růží a černých mašlí, pohlíží vítězně na Hamletovu hlavu. Rops na tomto frontispisu interpretoval téma knihy: „*Není-liž lahodno, milý Hamlete, naslouchati svému srdci v tomto tichu, plném tajemna? Není-liž lahodno cítiti vedle sebe ohlas své bolesti? Nechceš, miláčku, abych byla odpovídatelkou věčného ‚amen‘ na rozmary tvého smutku (...) Má láska se neznáví zrovna tak, jako tvá lhostejnost; ovijím se kolem Tebe jako břečťan. (...) oblak, jenž zatemňoval měsíčný jas, právě se odsunul; a obrátiv se, spatřil, hallucinující pohled! Sochu Erotovu, jež se tyčila úsměvná v celé své výšce; skutečný Bůh této omdlelé přírody, jež jej obklopovala. Zuřivý a mstě se ve své zběsilosti na obrazu svého nepřítele, vytasil kord a hrozným sekem sťal ikon, jehož hlava se odkulila. V tom okamžiku zasáhla luna, vyplynuvší úplně z mračen, zlaté písmo na podstavci: EROS-BASILEUS Kord mu vypadnul z ruky. Vyjeven hrůzou před tajuplnou Silou, jež ho zdrtila, jej, Pána Sil a Pána Tajemna, a cítě, jak se zlatá oka jeho heroického osníře lámou, vykřiknul do noci uděšeným hlasem a šíleným posuňkem EROS-BASILEUS!*“⁶⁷⁷ Biblický motiv hříchu a trestu připomíná

⁶⁷² Absencí prostoru ovlivnil belgického malíře Fernanda Khnopffa (1858–1921) v kresbě *S Verhaerenem. Anděl* (Avec Verharen. Un ange, 1889).

⁶⁷³ Hans Holbein, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées*. Lyon, Soubz l'escu de Coloigne [Gaspar et Melchior Trechsel], 1538.

⁶⁷⁴ Rops ve zpracování hlavy navázal na olejomalbu *Uřatá hlava* (Une tête coupée, 1855) od belgického malíře Antoina Josepha Wiertze (1806–1865).

⁶⁷⁵ Manet vytvořil roku 1877 plátno *Zpěvák Faure v roli Hamleta* (Le Chanteur Faure dans le rôle d'Hamlet).

⁶⁷⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*. Paris, P. Ollendorff, 1901.

⁶⁷⁷ Joséphin Péladan, *Citové zasvěcení: román*. Praha, Symposion, 1903, s. 278–280.

strom poznání, jehož kmen ovíjí had. Ústřední motiv frontispisu – žena, jejíž postava je spojením mrtvých, masa zbavených kostí a živého smyslného těla – představuje alegorické zobrazení moderní Salome nebo Judity zosobňující kruté odhodlání ženy pokořit nebo zabít muže. „*Žádná žena nezíská jistoty své moci nad mužem, aniž jí pak zneužívala; upřílišení je pravidlem pohlaví toho; běda tomu, kdo odzbrojí a neponechá nejistoty, jež je zastrašuje, při citu, kterým se jim projevuje. Vy jste ji prosil, aby vložila žertem nohu svou na vaši šíji; drží ji tam z perversnosti.*“⁶⁷⁸ Skutečnost, že jde o zobrazení moderní ženy, potvrzuje korzet, jehož šněrování se na zádech uvolňuje kyprostí tvarů a tělesností. Kombinace obnaženého vyzývavého poprsí, pevných velkých nahých hýždí a stehen vyvolává pocit smyslné krásy. Kostnatá ramena této mstitelky a současně královny světa vilnosti zdobí andělská křídla. V dolní linii frontispisu se v roztažených motýlích křídlech nachází kostra ženské pánve. Nápis *Diaboli virtus in lombis* (Moc ďábla je v jeho ledví) je odkazem na Hamleta i svatého Augustina a vyjadřuje smrtunosnou moc lásky.⁶⁷⁹ „*V četných ženách vězí více či méně zuřivá šílená, ale vždy zručná ovládati svou šílenost ve prospěch zájmů svého klínu nebo své peněženky.*“⁶⁸⁰ Motiv zvrhlé a smyslné síly ženy ztvárnil Rops také na listu *Pokoušení svatého Antonína* (La Tentation de saint Antonine, 1878), kde se přitažlivá žena stává vtíravou a nebezpečnou vidinou tohoto světce.

Symbolickou a erotickou dimenzi akcentoval Rops také na frontispisu Péladanovy knihy *Zvídavá*. List nese název *Starý faun* (Vieux Faune) a umělec zde zobrazil nahou bohyni Dianu objímající v posvátném háji sochu fauna. „*Až se vrhnete do náručí odpornému faunovi, zaklepu na pochvu a ta se otevře a ukáže tajemného a cudného androgyna, kterého hlídá pro zasvěcence.*“⁶⁸¹ Bohyně jej pažemi vášnivě svírá kolem krku a zvídavě mu pohlíží do usměvavé kamenné tváře. Je zcela ovládnuta smyslností a její sevření je plné erotického očekávání. Interakce fauna a ženy jako motiv Ropsovy umělecké tvorby se promítla také do děl *Cudná Diana* (Chaste Diane) nebo *Důvěra* (Confidence, kolem 1886).

Frontispis knihy *Zvídavá* byl přijat pozitivně. „*Kritici Zvídavé se všichni shodují v obdivu k vaší úvodní straně: s vašimi rytinami směřuji s lehkostí k příštím generacím, vy mne zachráníte od zdání Ropse Salvatora!*“⁶⁸² Posledním Péladanovým dílem, na němž Rops výtvarně spolupracoval, je frontispis knihy *Ztracené srdce*. Rops navázal na vlastní, tou

⁶⁷⁸ Joséphin Péladan, *Citové zasvěcení: román*. Praha, Symposion, 1903, s. 181.

⁶⁷⁹ Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858–1918): essai sur une maladie du lyrisme*. Grenoble, Jerome Millon, 1993.

⁶⁸⁰ Joséphin Péladan, *Citové zasvěcení: román*. Praha, Symposion, 1903, s. 107.

⁶⁸¹ Joséphin Péladan, *Curieuse!* Paris, A. Laurent, 1886, s. 18.

⁶⁸² Lettre de Péladan à Rops, [Nîmes, avril-mai 1886]. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefébvre, *Correspondance de Félicien Rops*. Limai, 1942, s. 183.

dobou již existující rytinu *Smrtný hřích* (Pêcher mortel). Přesnou podobu frontispisu však naznačil Péladan. „*Doufám, že použijete část Evy, neboť bych byl velice rád, kdyby to byl frontispis, protože se jedná o jedno z vašich největších děl.*“⁶⁸³ Rops zde tedy zachytil nahou Evu. Had její tělo svazuje s kmenem stromu hřichu. Hadova hlava proniká mezi Evinými stehny a jazýček směřuje k její pochvě. Jde o symbolické vyjádření souručenství ženy a hřichu, o představu selhání Evy, která v dlani svírá právě utržené rajske jablko. „*Žena jest jen tehdy milována, když se milují spíše její nedostatky než přednosti některé jiné.*“⁶⁸⁴ Eva rozevívá ústa k výkřiku, vyjadřujícímu strach i blížící se erotickou extázi a dlaněmi si přidržuje hlavu. Dlouhé rozpuštěné vlasy jí splývají na záda. Motiv se přibližuje Ropsově kresbě *Hamadryády* (Hamadryades), na níž ženy, stromové nymfy, smyslně splývají a srůstají se stromy v hlubokých lesích. Jejich končetiny jsou již po kolena spojeny s kmenem stromu. Nymfy jsou prohnuté a pažemi souzní s rytmem pohybu větví. Jedna z větví se v obřadu lásky dotýká ohanbí nymfy. V jiné verzi kresby, v *Hamadryádě* (Hamadryade, kolem 1887), je nymfa podrobena náhlé pudovosti a horkokrevnosti ve spojení s kmenem stromu, na němž je obkročmo usazena.

Péladan nabídl Ropsovi možnost realizovat i frontispis k další knize, konkrétně k titulu *Ištar* (Istar). Nakonec však její vydání doprovodil frontispis jiného belgického umělce, totiž Fernanda Khnopffa, neboť Ropsovu a Péladanovu spolupráci ukončily pomluvy. Péladan stanovoval Ropsovi nejen termíny, ale určoval si i podobu frontispisů. Prostřednictvím frontispisů *Svrchovaná neřest* a *Citové zasvěcení* představil Rops nový typ symbolistního frontispisu. Pro jeho kompoziční řešení je charakteristické členění do dvou oblastí – střední, kde je umístěna hlavní postava, a spodní, v níž je zobrazen motiv nebo basreliéf. Tematické prvky a znaky obsažené v symbolistních frontispisech ovšem přesně neodpovídaly obsahu knihy. Symboly jsou všudypřítomné, ale jejich spojení uvolnilo a osvobodilo význam celkového zobrazení.⁶⁸⁵ Rops ve svých frontispisech dosáhl koexistence složek různého řádu, neboť dokázal sloučit prvky architektonické a obrazové, vizuální a piktografické, symboly moderní i mytologické.

⁶⁸³ Lettre de Péladan à Rops, decembre 1887. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops*. Limai, 1942, s. 229.

⁶⁸⁴ Joséphin Péladan, *A coeur perdu*. Paris, Edinger, 1888, s. 134.

⁶⁸⁵ Roland Barthes, *Mytologie*. Praha, Dokořán, 2004.

Literární dekadence a symbolismus

„Miluji svoji obskurnost, vytvořil jsem z toho diletantismus.“⁶⁸⁶

V posledních deseti letech svého uměleckého působení spolupracoval Rops kromě Péladana i s dalšími osobnostmi literární dekadence a symbolismu. Patřili k nim francouzští spisovatelé a básníci Jules Amédée Barbey d'Aurevilly (1808–1889), Stéphane Mallarmé (1842–1898), Paul Verlaine (1844–1896) nebo Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838–1889). Setkání Ropse s d'Aurevillem zprostředkoval Péladan. V roce 1886 jejich spolupráce vyústila v ilustraci knihy *Ďábelské* (Les Diaboliques). V témž roce Rops vytvořil frontispis pro soubor povídek *Akedysseril* (Akédysséril)⁶⁸⁷, 1886), jejichž autorem je Villiers de l'Isle-Adam. S tím se znal již od roku 1867, kdy s žurnalistou a uměleckým kritikem Armandem Gouzienem (1839–1892) zamýšlel založit periodikum *La Revue internationale des arts et des lettres*⁶⁸⁸, v němž měl Villiers působit jako šéfredaktor.

Při zpracování frontispisu Villiersovy knihy *Akedysseril* navázal Rops na své předchozí dílo *Láska napříč věky* (L'Amour à travers les âges, 1885). Podle Villiersovy literární předlohy přijíždí habadská královna Akedysseril po roce vojenského exilu do hlavního města, kde ji vítá lid: „*Již bylo rozeznati ve světlých výšinách ovzduší formy královny habadské, která vzpřímena mezi čtyřmi kopími svého baldachýnu ve svém zlatém šatě se mysticky odrážela od disku slunce. (...) Její rysy měly skličující kouzlo, které vzbuzovalo spíš zmatek než lásku. A přece v Habadu četné dívky nyly, spatřivše ji. Svit bledé ambry, prostírající se po její pleti, oživoval kontury jejího těla: jako ony průsvity zoře, zahalené vrcholy himálajskými, které se zdají pronikati jejich bělost jakoby zevnitř.*“⁶⁸⁹ Ropsův frontispis vyjadřuje dominanci a krásu obnažené ženy stojící na vrcholku zeměkoule. Přitažlivá žena, které ze zad vyrůstají elegantní křídla, se opírá o sloup, na němž se nacházejí symboly boha lásky Eróta – luk, srdce a toulec se šípy. Kolem ženské postavy laškovně dovádí andělíčky s holubicemi.

Podobně jako Villiers, i Rops se snažil odkrýt skutečnou podstatu ženské moci a síly. Zatímco Villiers ve svém literárním díle zdůrazňoval mechanismus ženského působení a

⁶⁸⁶ Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984, s. 128.

⁶⁸⁷ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Akédysséril*. Paris, Brunhoff, 1886, s. 17.

⁶⁸⁸ Tento záměr se stal předchůdcem periodika *Revue des lettres et des arts*, které v témž roce založil Armand Gouzien a z pozice šéfredaktora je řídil Villiers.

⁶⁸⁹ Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Akedysseril, Vybrané povídky*. Praha, J. Otto, 1901, s. 62, 64.

vlivu, Rops výtvarnými prostředky zachycoval ženin organismus, představoval její anatomii a tělesné orgány, které odhaloval až po skelet. Ukázkou tohoto přístupu k ženskému tělu je Ropsovo dílo *Ecce Diabola Mulier*. Spojil zde odlišné prvky do juxtapozice, v níž dvě různé roviny reality, konkrétně živé tělo a obnažená kostra, vytvářejí novou skutečnost. První dimenzi tvoří poloobnažené smyslné ženské tělo, které se od pasu dolů transformuje v druhou dimenzi, již představují obnažené pánevní kosti a skelet nohou. Na těle jsou zdůrazněna plná ňadra. Kostře dominuje rozevřená stydká kost, jejíž smrtonosná přitažlivost skrytá v pohlaví naznačuje, že ženská sexualita je nástrojem samotného d'ábla. Epigraf *Ecce Diabola Mulier* převrací biblické *Ecce homo* podobně jako Villiersovo *Ecce puella*⁶⁹⁰. V inverzním smyslu se Boží syn obětovaný za hříchy lidí proměňuje v animální d'ábelskou ženu.

Na koncepci frontispisů *Svrchovaná neřest* a *Citové zasvěcení* navázal Rops frontispisem *Velká lyra* (La Grande Lyre) určeným pro sbírku *Básně* (Les Poésies⁶⁹¹) od francouzského spisovatele Stéphana Mallarméa. Rops se zde inspiroval jednou z básní, a sice *Úzkostí* (Angoisse).

„Co říct této Jitřence, ach, Sny, navštívené
růžemi, když strachem z těchto růží zsinalých,
rozlehlý hřbitov sloučí prázdné jámy? –
Chci oprostít se od nenasytného Umění jedné země
kruté, a, směje se zestárlým výčitkám,
jež mi dělají mí přátelé, minulost, nadání
a svítlna má, jež přesto moji agonii zná (...).“⁶⁹²

Moderní múza básnictví je ztvárněna z profilu jako štíhlá, elegantní nahá žena, vítězně usazená na trůnu. Mezi stehny a v pozdvižených rukou přidržuje rám vztyčené velké lyry, jejíž struny směřují k nebi.⁶⁹³ Strun se z levé strany jemně dotýkají ruce bez těla a další se k nim snaží přiblížit. Hlavu múzy zdobí vavřínový věnec a její nohy spočívají na jedné z několika lebek ležících pod trůnem. Rops tento trůn umístil na sokl ozdobený basreliéfem, který zobrazuje ležící kostry okřídleného Pegase a jeho jezdce. Pegas zde symbolizuje básnictví, jež redukováno na skelet odnáší kostru básníka antické poezie.

V tomto období Rops zahájil také spolupráci s Verlainem, který jej požádal o zpracování frontispisu ke knize *Paralelně* (Parallèlement). Rops si Verlainea vážil a považoval jej za velkého básníka své doby. Verlaine zpracování frontispisu ocenil. „*Trvám na tom vám*

⁶⁹⁰ Auguste de Villiers de L'isle-Adam, *Budoucí Eva*. Praha, F. Topič, 1920, s. 198.

⁶⁹¹ Bruselský vydavatel Deman znovu použil Ropsův lept ve sbírce *Les Poésies*, Bruxelles, Deman 1899.

⁶⁹² Stéphane Mallarmé, *Les Poésies*. Paris, Edmond Deman, 1887, s. 26.

⁶⁹³ Pierre Caume [Louis-Eugène Lefèvre], *Les Ropsiaques*. [Londres], [Ch. Hirsch], 1898.

poděkovat za šlechetnou pohotovost, s níž jste svolil svým frontispis okrášlit mou knihu (...)“⁶⁹⁴ Kniha však byla nakonec publikována bez frontispisu, neboť Verlainův francouzský vydavatel Léon Vanier (1847–1896) Ropsovu kresbu odmítl. V roce 1889 nabídl Verlain svou sbírku k reedici belgickému nakladateli a bibliofilovi Edmondovi Demanovi (1857–1918). Její součástí měl být i frontispis. Sbírkou doplněná o Ropsův frontispis však vychází až po básnickově smrti, a to pod názvem *Tělesnost: poslední poezie* (Chair: dernières poésies⁶⁹⁵, 1896). Umělecké provedení frontispisu Rops zobecnil na zobrazení sfingy. Je to „jakási záhadně a nelítostně vypadající oboupohlavní sfinga, jež hledí do prázdna.“⁶⁹⁶ Motiv okřídlené sfingy uplatnil také v rytině *Non hic piscis omnium* (1876), kde zastupuje dominantní ženu a její animální instinkty. Tato okřídlená upírka nenasytně vysává mužům životní sílu, čímž směřuje k oslabení jejich vitality a k nadvládě smrti.

V roce 1888 Rops opět navázal spolupráci s vydavatelem Alphonsem Lemerrem, pro něhož vytvořil frontispis ke knize *Kristova milenka: evangelický příběh ve verších* (L'Amante du Christ: scène évangélique en vers) od francouzského básníka Rodolpha Darzense (1865–1938). Zobrazil zde ukřižovaného Krista, jehož umučené fyzické tělo je součástí malované vitráže otevírající pohled do krajiny. Kristovy ruce jsou zápěstím uvězněny pod rámem vitráže, jež působí jako laciná barevná divadelní kulisa. Nohy mu objímá nahá Marie Magdaléna pokorně skloněná tváří k zemi.

„Želbohu! Jsem nečistá, a ještě před chvílí
já věřila, že tělo mé prahlo po tvém políbení:
ale cítím, nyní, lásky té se utišení;
nyní, touhu neznámou mnou projíti,
nyní, záchvěv, jímž užasne mé bytí
jen pohledem tvým přísně něžným procitne!
Já miluji tě víc, než milujeme manžele,
neb milenkou jsem, ach Ježíši Nazaretský,
a naříkám ted' věrná a bolestná,
až do smrti následovat budu kroky tvé
a milovat tě láskou, která nechápe!“⁶⁹⁷

⁶⁹⁴ Lettre de Verlaine à Rops, Paris, 11 février 1888, in *Mercure de France* 1 181, 1 janvier 1905, s. 32.

⁶⁹⁵ Paul Verlaine, *Chair: dernières poésies*. Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896.

⁶⁹⁶ Armand Lods, A propos du frontispice de Parallèlement: une lettre inédite de Félicien Rops, *Mercure de France* 333, 1 juillet 1921, s. 239.

⁶⁹⁷ Rodolphe Darzens, *L'Amante du Christ: scène évangélique, en vers*. Paris, Alphonse Lemerre, 1888, s. 44.

Její odmítnutí smyslové lásky ve prospěch duchovní extáze je formou erotického rouhačství. V pozdvížené levé ruce svírá Magdaléna pruh rubáše, přes nějž kane krev z rány od kopí. Gesto její ruky je však dvojsmyslné, neboť není jednoznačně dáno, zda plátno na tělo ukřižovaného namotává, nebo je z něj naopak odmotává.⁶⁹⁸ Obnažené, světle modelované a navzdory gestu smutku i eroticky přitažlivé tělo Marie Magdalény obklopuje tmavá skvrna, jež naznačuje potenciální svatokrádežnost a hříšnost. Způsob, jakým se Magdaléna umučeného těla dotýká, je totiž překročením Kristovy posmrtné výstrahy *Noli me tangere* (Nedotýkej se mne).

V 80. letech 19. století Rops opakovaně spolupracoval s francouzským nakladatelem Albertem Quantinem (1850–1930), který vydával knihy Octava Uzannea.⁶⁹⁹ Rops pro jeho nakladatelství vytvořil alegorický frontispis ke knize *Stud Sodomy* (*La Pudeur de Sodome*)⁷⁰⁰ [51] od francouzského dramatika Gustava Guichese (1860–1935). V této knize se biblický příběh Sodomy a Gomory stává metaforou dekadentní Paříže. Ve středu frontispisu zachytil Rops stojící nahou ženu, jak postupně odhaluje sochu orientálního božstva, která se původně skrývala za oponou. Odkryty již jsou antropomorfní hlava a trup bez rukou. Nohy sochy přeměněné do kozlích kopyt vyvolávají rozpaky nad identitou tohoto boha. Socha je umístěna v prostředí plném egyptských symbolů, jako jsou obelisky, hlava sfingy, socha ptáka ibise nebo reliéf posvátného brouka skarabea. Žena, jež díky svým módním doplňkům připomíná moderní pařížskou kurtizánu, je k divákovi otočena zády. Hýždě má ozdobené černou škraboškou a v ruce svírá vějíř. Motiv škrabošky umístěné na nahých ženských hýždích uplatnil Rops také v díle *Přetvářka* (*Hypocrisie*), jež je tematicky redukováno na krásu siluety torza obnaženého ženského těla.

Důležité místo v Ropsově knižní ilustrační tvorbě představuje zakázka deseti akvarelů⁷⁰¹ určených pro knihu *Zadig čili Osud: orientální povídka* (*Zadig ou la Destinée: histoire orientale*, 1893), jejímž autorem je francouzský filozof a básník Voltaire (1694–1778).⁷⁰² Tématem knihy jsou příběhy mladého a bohatého muže Zadiga žijícího v Babylonu, který „měl zdravé tělo a libeznou postavu, mysl spravedlivou a mírnou, srdce čisté a vznešené (...)“.⁷⁰³ Setkání s Voltaireovým literárním odkazem pro Ropse znamenalo uměleckou výzvu: „Udělám to tak, jak tomu porozuměl Manet v Orientu, té tak okouzující dohody, kde se

⁶⁹⁸ Léon Bloy, *Le Mendiant ingrat*. Bruxelles, Deman, 1898.

⁶⁹⁹ Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print 1880–1914*. Toronto, University of Toronto Press, 2008.

⁷⁰⁰ Gustave Guiches, *La Pudeur de Sodome*. Paris, Quantin, 1888.

⁷⁰¹ Vedle Ropse knihu ilustrovali Jules Garnier a Alcide Robaudi.

⁷⁰² Voltaire, *Zadig ou la destinée: histoire orientale*. Paris, Les Amis des Livres, 1893.

⁷⁰³ Voltaire, *Zadig čili Kniha osudu: povídka z východu*. V Praze, Zář, 1904, s. 10.

pohybuje Voltairův Mohamed nebo Bajazet od Racina. ⁷⁰⁴ V květnu 1893 vytvořil Rops svůj poslední frontispis, a to k básnické sbírce *Polibky smrti* (*Les Baisers morts*) ⁷⁰⁵ od francouzského básníka Paula Vérola (1863–1931). Vrátil se zde k motivu ženské kostry kombinované s tělesnými znaky svůdnosti, jako jsou plná ňadra a rozevláté havraní vlasy. Ropsovy skelety, jež se inspirovaly Baudelairovou poetikou a středověkou imaginací, byly stále dokonalejší v anatomické a fyziologické přesnosti. Ústředním motivem frontispisu je chtivá smrt zobrazená jako stojící ženská kostra, která k sobě vášnivě tiskne a líbá mužskou postavu. Před tímto hrůzně láskyplným dialogem života a smrti leží napříč žena se zakrytou tváří.

*„Mějme úctu k minulosti! Když zavane severní vítr,
mrtvé jaro bude suchým dřevím, které se rozdmýchává,
a kdo nás zahřívá, ten, který nám skýtá přístřeší, zelený!“* ⁷⁰⁶

Ropsovo dílo je vrcholnou ukázkou symbolistické estetiky a „*nové krásy dekadence*“ ⁷⁰⁷ Kromě dekadence a symbolismu ale v jeho pracích nalezneme také projevy realismu, naturalismu a impresionismu. Pro Ropsovo dílo je charakteristický volný anachronismus a umění výtvarné juxtapozice coby prostředku k sepětí prvků tradičního a moderního umění. Hranice Ropsova umění jsou však rozvolněné a nejasné, neboť představuje průnik mezi odlišnými oblastmi a zájmy umělců, literátů, nakladatelů, sběratelů i bibliofilů. Tím, že Rops vstoupil do prostředí literární tvorby, začalo se v jeho knižních ilustracích opakovaně projevovat umění *fin de siècle*. Rops navíc programově podnítil a rozvíjel výměnu uměleckých idejí mezi Bruselem a Paříží. ⁷⁰⁸ Ve své umělecké tvorbě nacházel dokonalost v klasické kresbě a účtě k linii, které spojil s formami moderního zobrazení a motivů. Jeho tvorba je „*moderní v podstatě*“, ale zůstává „*klasická ve formě*“ ⁷⁰⁹

⁷⁰⁴ Lettre de Rops à Paillet, 18 janvier 1890. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops VII*. Limai, 1942, s. 122.

⁷⁰⁵ Paul Vérola, *Les Baisers morts*. Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1893.

⁷⁰⁶ *ibid.*, s. 56.

⁷⁰⁷ Joséphin Péladan, Félicien Rops: l'homme et l'œuvre, *Revue de Paris* 14, 15 juillet 1904, s. 304.

⁷⁰⁸ Paul Aron ed., *La Belgique artistique et littéraire: Une anthologie de langue française 1848–1914*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.

⁷⁰⁹ Jacques Pradelle, Rops naturien et féministe, *La Plume* 172, 15 juin 1896, s. 412.

Soumrak Ropsova života na La Demi-Lune

*„Miloval jsem Venuši, matku lásky, Pana, otce rodů, a též velkou Sappfó, básnířku ženských polibků, jež mé rty, ve své neuhasitelné žízni, vždycky milovaly.“*⁷¹⁰

V roce 1884 Rops zakoupil sídlo La Demi-Lune⁷¹¹ v Corbeil-Essonnes⁷¹². Hledal totiž nějaké místo, kde by si mohl odpočinout od sice nepostradatelné, přesto však únavné Paříže. Dům, v němž se rozhodl strávit konec života, si upravil podle svých vlastních představ [52]. *„Vždycky jsem chtěl mít ‚místo, které si zařídím sám‘ podle svých představ, proto chci dům na venkově, který by byl ‚podle mého‘.“*⁷¹³ Každé léto zapomínal v tomto venkovském domě na hluk i hektický život velkoměsta a znovu nacházel elán i sílu v zahradě, kde pěstoval své milované růže a zaléval pelargonie. Jeho touha přiblížit se k přírodě měla i svůj intelektuální rozměr, neboť Rops přírodu považoval za kultovní místo životní regenerace. *„Jeho vztah k přírodě ztělesněné těmito starými kameny, zarostlými plaménkem plotním, trávou žebráků, žebráků, ke kterým se hlásí, on, který nad cokoli jiného nenávidí tyhle maloměšťáky, které děsí samota.“*⁷¹⁴ Sídla La Demi-Lune se nedotkla civilizace ani měšťácký způsob života. Rops jej vnímal jako útočiště, jako rajskou zahradu a současně území nezasažené moderním životem. *„La Roche Claire je výjimečné místo, ale kde (sic) budu nucen žít zcela nahý, protože tam sežeru své spodky. Tento stav není ostatně ničím, co by ve mně vyvolávalo stud.“*⁷¹⁵

Od druhého francouzského císařství se v Paříži stalo módou mít druhé sídlo na venkově. Dvěma nejnavštěvovanějšími místy té doby byly les Fontainebleau a les Sénart. Do oblasti Sénart vedla železniční trať Paris–Corbeil, případně dostavník. Podobně jako v mládí, kdy Rops trávil své dny na břehu řeky Mázy, i na sklonku života navštěvoval, brázdil a na svých malířských plátnech zachycoval břehy řeky, tentokrát však Seiny. Na La Demi-Lune také pravidelně přijímal návštěvy. Mezi jeho hosty patřili Octave Uzanne, Armand Rassenfosse, Auguste Rodin, Camille Lemonnier (1844–1913), Émile Verhaeren (1855–1916), Edmond Haraucourt (1856–1941) nebo francouzský dramatik Octave Mirbeau (1848–1917). Jeho přítel, belgický malíř Auguste Donnay (1862–1921), dokonce vlastní

⁷¹⁰ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 213.

⁷¹¹ Původně šlo o ruiny bývalého opatství Roche-Claire.

⁷¹² Corbeil-Essonnes je od Paříže vzdáleno na více než 30 kilometrů.

⁷¹³ Lettre de Rops à X, Paris. Collection Patrick Derom, Fonds correspondance.

⁷¹⁴ Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998, s. 78.

⁷¹⁵ Lettre de Rops à Léon Dommartin, Mercredi, 1885, La Roche-Claire par Essonnes. Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits, II 6655 VII 468 3.

rukou ozdobil krb v domě velkým malovaným panó. Louis Artan, Ropsův přítel a společník, jenž s ním sdílel první pařížský ateliér, zemřel v roce 1890. V té době se Rops začal cítit fyzicky i psychicky oslabený a stále více jej trápila oční choroba, která jej vystavila utrpení a zkouškám „*Dantova pekla*“.⁷¹⁶

Dům La Demi-Lune pro Ropse představoval „*opuštěný ostrov, ostrov Robinsona Crusoa, ale obýval ho takový Crusoe, který se lodí plující okolo spíše bál, než by na ně čekal.*“⁷¹⁷ Rops zde byl jiným člověkem než v Paříži. Kromě toho, že byl středem domácnosti, vedl spořádaný, zdrženlivý a pozvolna plynoucí každodenní život. Současně na tohoto věčného Dona Juana doléhalo stáří: „*Bojím se ,být starý‘ a nemoci se už nikdy inspirovat láskou k ženě; to by byla pro muže jako já opravdová smrt – a pro všechny bláznivé potřeby mého těla i ducha.*“⁷¹⁸ Stáří pro Ropse symbolizovalo mrzutost a strach ze ztráty vášně a svůdnosti. „*Založíme s Filleauem večere kardiaků – bez žen! Samé mlíko! A epigraf k tomu: světskost je krásná! Sakra, je tak pitomé zestárnout!*“⁷¹⁹

Ačkoli La Demi-Lune představovalo ochranu před městem a jeho svody, ještě v roce 1895 Rops považoval za nezbytné udržovat si pařížský ateliér. „*Nutnost uchovat si jasné nervy. Neponořit se příliš do zahradničení. Jsem příliš mladý!!!*“⁷²⁰ V roce 1896 bylo Ropsovi věnováno celé číslo časopisu *La Plume*⁷²¹ a proběhla jeho retrospektivní výstava v Hôtel Drouot v Paříži.⁷²² Rops, sužovaný zdravotními neduhy, ale již neopouštěl La Demi-Lune. Postupně přibýval na váze a trápila jej cukrovka. Zemřel na srdeční selhání ve svém sídle v obklopení sester Dulucových a své dcery Claire. Po Ropsově smrti obývala La Demi-Lune právě Claire a její manžel, belgický spisovatel Eugène Demolder (1862–1919). Sídlo zůstalo i nadále živým centrem intelektuálního života, neboť je zde navštěvovali herec Lucien Guitry (1860–1925), herec a dramatik Sacha Guitry (1885–1957) nebo dramatik a básník Alfred Jarry (1873–1907). Další z jejich přátel, belgický malíř Théo Van Rysselberghe (1862–1926), namaloval portréty Léontine, Aurélie a Claire a stejně tak zachytil i Ropsovu milovanou zahradu v La Demi-Lune.⁷²³

⁷¹⁶ Hélène Védreine, *Félicien Rops, Joséphin Péladan: Correspondance*. Paris, Séguier, 1997, s. 251.

⁷¹⁷ Charles Brison, *Félicien Rops: eine Monographie*. Hamburg, Gala Verlag, 1971, s. 30.

⁷¹⁸ Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985, s. 213.

⁷¹⁹ Lettre de Rops à une dame, La Guymorais, 16 août 1894. Collection Patrick Derom, Fonds correspondance.

⁷²⁰ Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985, s. 236

⁷²¹ *La Plume* 172, 15 juin 1896.

⁷²² Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998.

⁷²³ Ronald Feltkamp, *Théo van Rysselberghe 1862–1926*. Bruxelles; Paris, Racine; l'Amateur, 2003.

BIBLIOGRAPHIE

Archivy

Alençon

- Archives de l'Orne (Archives départementales de l'Orne), Fonds Poulet-Malassis

Bruxelles

- Collection Baron Benoît de Bonvoisin.
- Collection Patrick Derom, Fonds correspondance.
- Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'art contemporain, Maurice Kunel, Gustave Lefebvre, *Correspondance de Félicien Rops I. – VII.* (exemplaire dactylographié), Limai, 1942.
- Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature.
- Bibliothèque royale de Belgique de Bruxelles, Cabinet des Manuscrits.

Louvain-la-Neuve

- Université catholique de Louvain-la-Neuve

Mettet

- Château de Thozée, Fondation Félicien Rops

Namur

- Musée provincial Félicien Rops

Paris

- Bibliothèque nationale de Paris, Nouvelles Acquisitions françaises
- Musée des lettres et manuscrits
- Fondation Custodia

Publikace o Ropsově díle a životě⁷²⁴

- Victor Arwas, *Félicien Rops*. London, Academy Editions; New York, St Martin's Press, 1972.
- Jean-Pierre Babut du Marès, *Félicien Rops*. Ostende, Erel, 1971.
- Edmond Bailly et al., *Rops et son oeuvre*. Bruxelles, Deman, 1897.
- Janine Bailly-Herzberg, *L' Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle: la Société des aquafortistes 1862–1867 I–II*. Paris, Léonce Laget, 1972.
- Gérald Basseporte, *Regards sur Félicien Rops: peintre à Essonnes*. Paris, La Presse du Management, 1998.
- Franz Blei, *Félicien Rops*. Paris, G. Pellet & H. Floury, 1905.
- Franz Blei, *Félicien Rops*. [Berlin], Bard, Marquardt & Co, 1907.
- Bernadette Bonnier, *Le musée provincial Félicien Rops Namur*. Bruxelles, Mercatorfonds, 2005.
- Bernadette Bonnier, Véronique Léblanc, *Félicien Rops: Vie et oeuvre*. Brugge, Stichting Kunstboek, 1997.
- Bernadette Bonnier, Véronique Leblanc, Didier Prioul a kol., *Félicien Rops: Rops suis, aultre ne veulx estre*. Bruxelles, Complexes, 1998.
- Jean-François Bory, *Félicien Rops: l'oeuvre graphique complète*. Paris, Arthur Hubschmid, 1977.
- Boyer d'Agen, Jean de Roig, *Rops...iana*. Paris, Pellet, 1924.
- Charles Brison, *Pornokratès: An introduction to the life and works of Felicien Rops, 1833–1898*. London, Charles Skilton, 1969.
- Charles Brison, *Félicien Rops: eine Monographie*. Hamburg, Gala Verlag, 1971.
- Georg Brühl, *Félicien Rops. Die Botin des Teufels: Graphik*. Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1988.
- Pierre Caume [Louis-Eugène Lefèvre], *Les Ropsiaques*. [Londres, Ch. Hirsch, 1898].
- Bruno Centorame, *Les illustrateurs de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly: Buhot, Rops, Kubin, Alastair*. Cherbourg-Octeville, Isoète, 2009.
- Léon Cladel, *Six morceaux de littérature: eauxfortes à la plume, interprétés au burin par Félicien Rops, Frans Van Kuyck, Moloch et Lenain*. Bruxelles, H. Kistemaeckers, 1880.

⁷²⁴ Soupis je rozšířený o další literaturu a prameny, které nejsou přímo uvedeny v odkazech v jednotlivých kapitolách monografie. Jejich cílem je čtenáři poskytnout další doplňující prameny k osobnosti Féliciena Ropse, a tak současně podat komplexní a ucelenou představu o vývoji v bádání, poznávání a interpretaci jeho díla i života.

Catherine de Croës, Francis De Lulle, *Félicien Rops, 1833–1898: aquarelles, dessins, gravures. Centre culturel de la Communauté française de Belgique, 25 janvier–2 mars 1980*. Paris, Centre culturel de la communauté française de Belgique, 1980.

Robert L. Delevoy, Gilbert Lascault, Jean-Pierre Verheggen a kol., *Félicien Rops*. Bruxelles, Lebeer Hossmann, 1985.

Eugène Demolder, *Félicien Rops: Étude patronymique. Avec quelques reproductions brutales de devises inédites*. Paris, Pincebourde, 1894.

Eugène Demolder, *Trois contemporains: Henri de Braekeleer, Constantin Meunier et Félicien Rops*. Bruxelles, Edmond Deman, 1901.

Guy Denis, *Félicien Rops: Le relaps*. Bruxelles, Bernard Gilson, 2001.

Henry Detouche, *Les Peintres de la femme intégrale: Félicien Rops et A. Willette*. Paris, A. Blaizot, 1906.

Henry Detouche, *Propos d'un peintre*. Paris, Librairie de l'art indépendant, 1895.

Michel Draguet éd., *Rops-De Coster. Une jeunesse à l'Université libre de Bruxelles*. Bruxelles, Université libre de Bruxelles, [1996].

Michel Draguet, *Rops: le cabinet des dessins*. Paris, Flammarion – Musée Galerie de la Seita, 1998.

Michel Draguet, *Le Symbolisme en Belgique*. Bruxelles, Fonds Mercator – Musees royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2004.

Jean Dubray, *Félicien Rops: essai critique*. Paris, Marcel Seheur, 1928.

Maurice Exsteens, *L'Oeuvre gravé et lithographie de Félicien Rops*. Paris, Gustave Pellet, 1928.

Maurice Exsteens, *Félicien Rops: peintre*. Bruxelles, Nouvelle Société d'Editions, 1933.

André Fontainas, *Félicien Rops*. Paris, Félix Alcan, 1925.

Friederike Hassauer, Peter Roos, *Félicien Rops: der weibliche Körper, der männliche Blick*. Zürich, Haffmans Verlag, 1984.

Félicien Champsaur, *Rops et son oeuvre*. Bruxelles, Deman, 1897.

Jules Chéret, *Félicien Rops, 1833–1898*. Nice, Musée des Beaux-Arts, 1985.

Gustave Kahn, Rudolf Klein, *Félicien Rops*. Paris, Librairie Internationale, Librairie Artistique et Littéraire, 1909.

Willy Koninckx, *Eloge de Rops: peintre, aquapastelliste, dessinateur, imagier, aquafortiste, pointe-séchiste, aquatintiste, taillédoucier, graveur en toutes manières, lithographe, synthétiste, frontispicier, épistolier, littérateur, féministe, gynécotomiste suprême, docteur ès*

roses, arboriculteur, botaniste, voyageur, vagabond, humoriste, prophète, visionnaire, anecdotier, paradoxeur, gascon du pays wallon. Anvers, Ça Ira, 1933.

Willy Koninckx, *De Schilder Félicien Rops*. Brussel, Koninklijke Musea voor Schoone Kunsten van België, 1943.

Maurice Kunel, *La Vie de Félicien Rops*. Bruxelles, F. Miette, 1937.

Maurice Kunel, *Félicien Rops: sa vie – son oeuvre*. Bruxelles, Office de Publicité, 1943.

Maurice Kunel, *Le Grand Amour de Félicien Rops*. Liège, [La Vie Wallonne], 1964.

Maurice Kunel, *Félicien Rops: Lettres d'Amérique*. Bruxelles, [Jan van Hoorich], 1967.

Véronique Leblanc, *D'art, de rimes et de joie. Lettres à un ami éclectique. Correspondance de Félicien Rops à Théodore Hannon, 1875–1887*. Province de Namur, Service de la Culture, 1996.

Véronique Leblanc, Hélène Védrine, *Injures bohèmes: les plus belles lettres illustrées de Félicien Rops*. Paris, Namur, Somogy, Éditions d'Art, 2001.

Francine-Claire Legrand, Bernadette Bonnier, Roman Musil, *Félicien Rops: Praha 18. 11. 1994 – 29. 1. 1995*. Praha, Národní galerie, 1994.

Camille Lemonnier, *Études sur quelques artistes originaux: Félicien Rops*. Paris, H. Floury, 1908.

Camille Lemonnier, *Félicien Rops: l'homme et l'artiste*. Paris, Floury, 1908.

Camille Lemonnier, *Félicien Rops: l'homme et l'artiste*. Paris, Séguier, 1997.

Sabine Makein, *Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Félicien Rops: Ikonographie und Ikonologie*. Münster, [s.n.], 1990.

Leo van Maris, *Félicien Rops: over kunst, melancholie en perversiteit*. Amsterdam, Uitgeverij De Arbeiderspers, 1982.

Ottokar Mascha, *Félicien Rops und sein Werk: Katalog Seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernismous, Kaltnadelblätter, Heliogravüren usw., und Reproduktionene*. München, Verlag Albert Langen, 1910.

Camille Mauclair, *L'Art en Silence: Edgar Poë, Mallarmé, Flaubert lyrique, le symbolisme, Paul Adam, Rodenbach, Besnard, Puvis de Chavannes, Rops, le sentimentalisme, etc.* Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1901.

Catherine Méneux, *La magie de l'encre: Félicien Rops et la Société internationale des aquafortistes (1869–1877)*. [Anvers], Pandora, 2000.

Hans Joachim Neyer, *Félicien Rops 1833–1898*. Ostfildern, Hatje Cantz, 1999.

Sandra Haller Olsen, *Nineteenth century Belgian caricature and the lithography of Félicien Rops*. Boston University, Dissertation, Boston 1984.

- Louis Pierard, *Félicien Rops*. Anvers, De Sikkel, 1949.
- Erastène Ramiro, *Catalogue descriptif et analytique de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris, Conquet, 1887.
- Erastène Ramiro, *L'Œuvre lithographié de Félicien Rops*. Paris, Conquet, 1891.
- Erastène Ramiro, *Supplément au catalogue descriptif de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Bruxelles, Deman, 1893–1894.
- Erastène Ramiro, *Supplément au catalogue de l'œuvre gravé de Félicien Rops*. Paris, Floury, 1895.
- Erastène Ramiro, *Félicien Rops*. Paris, Pellet & Floury, 1905.
- Erastène Ramiro, *Catalogue Des Oeuvres de Felicien Rops: Dessins Aquarelles, Eaux-Fortes Lithographies (1896)*. Kessinger Publishing LLC, Whitefish 2010.
- Hugues Rebell, *Trois artistes étrangers: Robert Sherard, Sattler, Félicien Rops*. Paris, Tricon, 1901.
- Lee Revens, *Félicien Rops*. New York, Land's End Press, 1968.
- Oscar Roelandts, *Etude sur la Société libre des Beaux-Arts: Félicien Rops*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1935.
- Eugène Rouir, *Félicien Rops: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié I: Les Lithographies*. Claude Van Loock, Bruxelles, 1887.
- Eugène Rouir, *Félicien Rops: Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié II, III: Les Eaux-fortes*. Claude Van Loock, Bruxelles, 1992.
- Olivier Salazar-Ferrer, *Lettres à un ami vagabond. Correspondance de Rops à Jean d'Ardenne, 1870–1887*. Marseille, Musée Rops et revue Agone, 1994.
- Jean Semal, Jacques Janssens, Jeanine Stiennon, *Le bestiaire caché de Félicien Rops*. Namur, Les éditions Namuroises, 2010.
- Hélène Védrine, *Félicien Rops, Joséphin Péladan: Correspondance*. Paris, Séguier, 1997.
- Hélène Védrine, *Félicien Rops. Mémoire pour nuire à l'histoire artistique de mon temps et autres feuilles volantes*. Bruxelles, Labor, 1998.
- Hélène Védrine, *De l'encre dans l'acide: l'oeuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la décadence*. Paris, Champion, 2002.
- Myriam Watthee-Delmotte, *Rops au risque de l'autre: Textes rassemblés*. Namur, Maison de la poésie, 1996.
- Thierry Zéno, *Les Muses sataniques: oeuvre graphique et lettres*. Bruxelles, Jacques Antoine, 1985.

Studie a články o Ropsově díle a životě

Arsène Alexandre, Rops rustique, satirique et luxurieux, *La Plume* 172, 15 juin 1896.

Guyaux André, Omniana artistique. Notes, *Le Livre et l'Estampe* 109–110, 1982, 7–87.

Edmond Bailly, La Musique dans l'œuvre de Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, 436–443.

Émile Bergerat, Opinions. Félicien Rops, *L'Éclair*, 30 août 1898.

Bernadette Bonnier, Véronique Carpiaux, Félicien Rops! Bei diesem

Namen geht einem im Geiste eine ganze Bilderwelt auf. In Peter Assmann ed., *Obsessions*.

Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, 66–88.

Jean-Paul Bouillon, Bracquemond, Rops, Manet et le procede a la plume, *Nouvelles de l'Estampe* 14, mars–avril 1974, 3–11.

Jean Bovesse, Notes sur la famille de Félicien Rops, *Namurcum* 1, 1965, 11–18.

Roger Cardon, Rops, graveur impressionniste? *Le Livre et l'Estampe* 101–102, 1980, 105–112.

Max Dellis, Contribution à la connaissance de l'œuvre lithographié de Félicien Rops, *Le Livre et l'Estampe* 93–94, 1978, 7–33.

Max Dellis, Contribution à la connaissance de l'œuvre lithographié de Félicien Rops, *Le Livre et l'Estampe* 95–96, 1978, 159–162.

Eugène Demolder, Félicien Rops, *L'Art moderne*, 14 août, 21 août, 1892, 257–259, 265–267.

Eugène Demolder, Étude patronymique sur Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896.

Bruno Fornari, Das Theater der Grausamkeit von Rops bis Kubin. In Peter Assmann ed., *Obsessions*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, 40–64.

Rodolphe Darzens, Félicien Rops – Notes, *Art et critique* 9, 27 juillet 1889.

Max Dellis, La première gravure de Félicien Rops? *Nouvelles de l'Estampe* 50, 1980, 43.

Henry Detouche, Félicien Rops, *La Vogue* 2, février 1899, 87–104.

Sigmund Freud, Blut a sny v ‚Gradivě‘ W. Jensena (I.), *Analogon* 3, 1990, 7–13.

Georges de Froidcourt, Félicien Rops: artiste wallon, *Namurcum* 1, 1964, 1–11.

Charles Fromentin, Une visite à Félicien Rops, *L'Echo de Paris*, 7 juillet 1891.

Léon Fuchs [Alfred Delvau], Félicien Rops, *Le Rabelais* 65, 17 octobre 1857.

Jean Grafé, Les années namuroises de Félicien Rops, *La Vie Wallonne*, 15 juillet 1923, 514–524.

Jean Grafé, La Commémoration Félicien Rops à Namur, *La Vie Wallonne* 4, 1925, 133–146.

Jules Grosfils, Félicien Rops et l'Ex-Libris, *La Vie Wallonne* 246, 1949, 113–117.

Maurice Guillemot, Félicien Rops, *Gil Blas*, 31 août 1898.

André Guyaux, Le Félicien Rops de Joris-Karl Huysmans, *Le Livre et l'estampe* 128, 1987, 111–230.

Edith Hoffmann, The Influence of Félicien Rops, *Apollo* 256, 1984, 206–211.

Edith Hoffmann, Rops: peintre de la femme moderne, *The Burlington Magazine* 974, mai 1984, 260–265.

Ellen Holtzman, Félicien Rops and Baudelaire: Evolution of a Frontispiece. *Art Journal* 2, 1978–1979, 102–106.

Joris-Karl Huysmans, *Certains: G. Moreau, Degas, Chéret, Wisthler, Rops, le Monstre, le Fer, etc.* Paris, Plon-Nourrit, 1908, 75–118.

Joris-Karl Huysmans, L'œuvre érotique de Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896.

Félicien Champsaur, D'après la Vie, *L'Événement*, 10 avril 1887.

Félicien Champsaur, Félicien Rops, *La Plume*, 15 juin 1896.

Félicien Champsaur, Félicien Rops jugé par les Catholiques, *La Plume* 172, 1896, 453–454.

J. B., Rops et la critique, *L'Estampe et l'Affiche* 9, 15 septembre, 1898, 210–211.

Vladimir Jankélévitch, La Décadence, *Revue de métaphysique et de morale* 4, 1950, 337–369.

Gustave Kahn, Félicien Rops, *L'Art et le Beau* 6, juin 1906, 101–137.

Maurice Kunel, Sous la plume de Félicien Rops, *La Nervie: Revue Illustrée d'Arts et de Lettres* 5–6, 1929, 3–10.

Maurice Kunel, Rops et la Colonie d'Anseremme, *La Vie Wallonne* 4, 1933, 101–113.

Maurice Kunel, Les amours de Félicien Rops et d'Alice Renaud, Cantatrice, *La Grive* 65, avril 1950, 17–30.

Maurice Kunel, Félicien Rops et l'école de gravure liégeoise, *La Vie Wallonne* 25, 1951, 79–89.

Maurice Kunel, Une œuvre peu connue de Félicien Rops: Marche Religieuse, *Le Cahier des Arts*, février 1964, 3274–3276.

Maurice Kunel, Rops, poète et galant épistolier, *La Vie Wallonne* 316, 1966, 235–263.

Maurice Kunel, Félicien Rops et l'illustration de Zadig, *Le Livre et l'estampe* 55–56, 1968, 234–248.

Camille Lemonnier, Une rencontre de Rops et Rodin, *Le Gil Blas*, 21 décembre, 1881.

Camille Lemonnier, Une Tentation de saint Antoine de Félicien Rops, *La Revue Indépendante* 2, juin 1884, 125–131.

Camille Lemonnier, Une Tentation de saint Antoine de Félicien Rops, *La Plume*, 15 juin 1896,

Armand Lods, A propos du frontispice de Parallèlement: une lettre inédite de Félicien Rops, *Mercure de France* 333, 1 juillet 1921.

Rudolph Lothar, Félicien Rops, *Zeitschrift für Bildende Kunst* 6, 1902, 146–149.

Léon Maillard, Félicien Rops, graveur, *La Plume* 172, 15 juin 1896.

Félix Malterre, Pour la muse de Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin, 1896.

Leo van Maris, Félicien Rops en Joséphin Péladan, *Maatstaf* 4, 1982, 73–86.

Camille Mauclair, Félicien Rops (1833–1898), *Revue encyclopédique* 271, 12 novembre 1898, 976–981.

Camille Mauclair, Un Chercheur: Félicien Rops, *Trois Crises de l'art actuel*, 1906, 95–106.

Octave Mirbeau, Félicien Rops, *Le Matin*, 19 février, 1886.

Octave Mirbeau, Félicien Rops, *La Plume*, 15 juin, 1896.

Monika Oberchristl, Dämonische Frauendarstellungen in den Zeichnungen Alfred Kubins mit ikonographischen Vergleichsbeispielen aus der Bildwelt des Félicien Rops. In Assmann, Peter, ed., *Obsessions*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 2006, 102–122.

Jacques Odry, Les Editions bruxelloises de Poulet-Malassis ornées d'un frontispice par Félicien Rops, *Le Livre et l'Estampe* 69–70, 1972, 45–75.

Jacques Odry, Les Editions bruxelloises de Poulet-Malassis ornées d'un frontispice par Félicien Rops, *Le Livre et l'Estampe* 77–78, 1974, 81–83.

Jacques Odry, Peut-on dire que Paul Verlaine et Félicien Rops ont collaboré? *Livre et l'Estampe* 85–86, 1976, 59–64.

Josephin Péladan, L'esthétique au Salon de 1883, *L'Artiste*, 1883, 257–386.

Josephin Péladan, Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), *La Jeune Belgique*, 1884–1885, 72–83, 170–177.

Josephin Péladan, Les Maîtres contemporains. Félicien Rops (Première étude), *La Plume* 172, 15 juin, 1896, 412–428.

Joséphin Péladan, Félicien Rops: l'homme et l'œuvre, *Revue de Paris* 14, 15 juillet 1904, 303–333.

Vittorio Pica, Félicien Rops à l'étranger, *La Plume*, 15 juin 1896.

Edmond Picard, L'Infâme Fély, *L'Art moderne* 43, 24 octobre 1886, 337–338.

Edmond Picard, L'École de gravure en Belgique, *L'Art moderne* 18, 3 juillet 1881, 140–141.

Jacques Pradelle, Rops naturien et féministe, *La Plume* 172, 15 juin 1896, 401–412.

- P. [Jan Preisler], Félicien Rops, *Volné směry* 2, 1898, s. 575.
- Barbora Půtová, La boîte de Pandore dans l'oeuvre de Félicien Rops, *Anthropologia integra* 1, 61–67.
- Erastène Ramiro, Le nu féminin. À propos de *Pornocratès*, par Félicien Rops, *L'Art moderne* 14, 3 avril 1887, 105–107.
- Arrnand Rassenfosse, La Commémoration Rops à Namur, *La Vie Wallonne*, 15 octobre, 1933, 66–68.
- Arrnand Rassenfosse, Les techniques graphiques de Félicien Rops, *Le Livre et l'Estampe* 1, mars 1934, 10.
- Hugues Rebell, L'Érotisme et le mysticisme en art, *L'Ermitage*, 1894, 257–262.
- Hugues Rebell, Félicien Rops, *Mercure de France*, 1898, 647–662.
- Eugène Rodrigues, Félicien Rops peintre, *L'Art moderne* 22, 28 mai 1893, 172.
- Claude Roger-Marx, Le salon de 1887, *L'indépendant littéraire*, 15 mai 1887, 209–211.
- Charles Saunier, Félicien Rops, *Le Pendu*, *L'Art décoratif* 13, juillet 1905, 62–68.
- Maurice Saey, Félicien Rops et le Bourgeois, *L'Idée libre: littéraire, artistique, sociale* 5, 15 mai 1902, 301–318.
- Karel Svoboda, Strážcové ideálů, *Volné směry* 7, 1904, 268.
- Octave Uzanne, Quelques plaisants croquis faits en sa prime manière par Maître Félicien Rops, *La Plume* 172, 15 juin 1896, 480–487.
- Émile Verhaeren, Félicien Rops, *The Magazine of Art*, 1896, 164–165.
- Fernand Vermeulen, Edmond Picard et Félicien Rops, *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises* 4, 1936, 95–113.
- Hélène Védrine, Octave Mirbeau et Félicien Rops: l'influence d'un peintre de la vie moderne, *Cahiers Octave Mirbeau* 4, 1997, 124–140.
- Philippe Zilcken, À propos de Félicien Rops, *L'Art moderne* 30, 23 juillet 1893, 236–237.

Primární zdroje

La Fleur Lascive Orientale: contes libres inédits traduits du Mongol, de l'Arabe, du Japonais, de l'Indien, du Chinois, du Persan, du Malay, du Tamoul, etc. Oxford [Brusel], imprimé par les presses de la Bibliomaniac Society exclusivement pour les metes [Gay et Doucé], 1882.

H. B.: par un des Quarante, [Prosper Mérimée] avec un frontispice stupéfiant dessiné et gravé par S.P.Q.R. [Félicien Rops]. Eleuthéropolis [Bruxelles] l'an 1864 de l'imposture du Nazaréen, [Poulet-Malassis].

[Victor Hugo], *Le Christ au Vatican*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1880.

Le Nouveau Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle: suivi d'un Appendice au Parnasse satyrique. Eleuthéropolis [Bruxelles], Aux devantures des libraires, ailleurs, dans leurs arrière boutiques [Poulet-Malassis], 1866.

Serre-fesse: Tragédie-Parodie par Louis Pine-a-l'envers, membre du Caveau, Mais Avoué près la Cour impériale de Paris [Louis Protat], Avec un frontispice fangeux, dessiné et gravé par S.P.Q.R. [Félicien Rops]. [Bruxelles], Partout et nulle part [Poulet-Malassis], 1864.

Le Théâtre érotique de la rue de la Santé: son histoire. Batignolles [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1864.

Un été à la campagne: correspondance de deux jeunes parisiennes recueillie par un auteur à la mode [Gustave Droz]. [Bruxelles], s.n. [Poulet-Malassis], 1868.

A.D.M. [Alfred de Musset], *Gamiani, ou Deux nuits d'excès*. Lesbos [Bruxelles], Institution Méry-Pavillon Baudelaire [Poulet-Malassis], 1864.

Andreae Alciati, *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata: Cum commentariis, quibus Emblematum omnium aperta origine, mens authoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur. Per Claudium Minoem Diuionensem*. Antwerpiae, Ex officina Christophori Plantini, 1577.

André Robert Andréa de Nerciat, *Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*. Paris, l'Or du temps, 1864.

André Robert Andréa de Nerciat, *Les Aphrodites ou Fragments thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*. Bruxelles, Maison Schmidt, 1900.

Jean d'Ardenne [Léon Dommartin], *Notes d'un vagabond*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1887.

Jules Barbey d'Aurevilly, *Historie beze jména*. Stará Říše, A. Stříž, 1910.

Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Ďábelské novely*. Praha, Odeon, 1969.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*. Alençon-Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861.

Charles Baudelaire, *Les Épaves*. Amsterdam, À l'enseigne du Coq, 1866.

Charles Baudelaire, *Květy zla*. Praha, SNKLHU, 1962.

Aloysius Bertrand, *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot par Louis Bertrand*. Paris, Bruxelles, chez René Pincebourde, Librairie européenne de Mucquardt [Poulet-Malassis], 1868 [1869].

Aloysius Bertrand, *Kašpar Noci: fantazie na způsob Rembrandta a Callota*. Praha, Odeon, 1989.

Pierre-Jean de Béranger, *Les Gaietés de Béranger: Quarante-quatre chansons érotiques de ce poète. Suivies de chansons politiques et satiriques non recueillies dans ses oeuvres prétendues complètes*. Amsterdam, aux dépens de la compagnie, 1864.

MM. de Béranger, V. Hugo, E. Deschamps, A. Barbier, A. de Musset, Barthélemy, Protat, G. Nadaud, de Banville, Baudelaire, Monselet etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., etc., *Le Parnasse satyrique du dix-neuvième siècle, recueil de vers piquants et gaillards*. Bruxelles, Auguste Poulet-Malassis, Jules Gay, 1864.

Pierre-Corneille Blessebois, *Lupanie, histoire amoureuse de ce temps (1668). Relation d'un voyage de Copenhague à Brême en vers burlesques*. Leyde [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1867.

Léon Bloy, *Le Mendiant ingrat*. Bruxelles, Deman, 1898.

Henri Cantel, *Amours et Priapées: sonnets*. [Bruxelles], Lampsaque [Poulet-Malassis], 1869.

Pierre Caume [Louis-Eugène Lefèvre], *Les Ropsiaques*. [Londres], [Ch. Hirsch], 1898.

Charles De Coster, *Légendes flamandes*. Paris, Michel Levy; Bruxelles, Meline Cans, 1858.

Charles de Coster, *Čtení o Ulenspiegelovi, o jeho rekovných, veselých a slavných příhodách a o Lammovi Goedzakovi v zemi Flanderské a jinde*. Praha, SNKLHU, 1953.

Rodolphe Darzens, *L'Amante du Christ: scène évangélique, en vers*. Paris, Alphonse Lemerre, 1888.

Alfred Delvau, *Histoire anecdotique des Cafés et Cabarets de Paris*. Paris, E. Dentu, 1862.

Un professeur de langue verte [Alfred Delvau], *Dictionnaire érotique moderne*.

Freetown [Bruxelles], Imprimerie de la bibliomaniac society [Jules Gay] 1864.

Gustave Flaubert, *Pokušení sv. Antonína*. V Praze, Ot. Štorch-Marien, 1930.

Theophile Gautier, *Les jeunes-France: romans goguenards*. Amsterdam [Bruxelles], à l'enseigne du coq, 1866.

Albert Glatigny, *Joyeusetés galantes et autres du vidame Bonaventure de la Braguette*.

Luxuriopolis [Bruxelles], à l'enseigne du beau Triorchis [Poulet-Malassis], 1864.

Albert Glatigny, *Le fer rouge: nouveaux châtiments*. France et Belgique [Bruxelles], Chez tous les libraires [Poulet-Malassis], 1871.

Gustave Guiches, *La Pudeur de Sodome*. Paris, Quantin, 1888.

Théodore Hannon, *Les Vingt-quatre coups de sonnet*. Bruxelles, Félix Callewaert, 1876.

Théo Hannon, *Rimes de joie*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

F. N. Henry, *Le Diable dupé par les femmes: nouvelle critique et galante*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

Karel Hlaváček, la femme au cochon, *Moderní revue pro literaturu, umění a život* 4, 1897, s. 112–113.

Karel Hlaváček, Félicien Rops, *Moderní revue pro literaturu, umění a život* 5, 1898, s. 7–11.

Victor Hugo, *Kristus ve Vatikáně*. Praha, Volná myšlenka, 1908.

Félicité de Choiseul-Meuse, *Paris ou Le paradis des femmes*. Bruxelles, H. Kistemaeckers, 1884.

Henri-Joseph Du Laurens, *Histoire de la Sainte Chandelle d'Arras*. Bruxelles, Kistemaeckers, 1881.

Népomucène Lemercier, *Les quatre métamorphoses: poèmes*. Paris [Bruxelles], [Poulet-Malassis], 1866.

Pierre Louÿs, *Žena a loutka*. Brno, Host, 1997.

Niccolò Machiavelli, *Vladař*. Praha, Ivo Železný, 1997.

Stéphane Mallarmé, *Les Poésies*. Paris, Edmond Deman, 1887.

Madame la Vicomtesse de Coeur-Brûlant [Guy de Maupassant], *Les Cousines de la Colonelle*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1882.

Catulle Mendès, *Le roman d'une nuit*. Paris, H. Doucé, 1883.

Octave Mirbeau, *Kalvárie*. Praha, Komunist. knihk. a nakl., 1923.

Octave Mirbeau, *Páter Julius*. Praha, Komunist. knihkup. a naklad., 1924.

Mlle de B****, *La Sphère de la Lune*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

Molière, *Hry*. Praha, Odeon, 1953.

Alfred de Musset, *Gamiani, aneb, Výstřední noci*. Praha, Dybbuk, 2008.

C. Nobody [Gilbert Griffet de Labaume], *La Messe de Gnide*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.

Joséphin Péladan, *Le Vice suprême*. Paris, Librairie des auteurs modernes, 1884.

Joséphin Péladan, *Curieuse!* Paris, A. Laurent, 1886.

Joséphin Péladan, *L'Initiation sentimentale*. Paris, Edinger, 1887.

Joséphin Péladan, *A coeur perdu*. Paris, Edinger, 1888.

Joséphin Péladan, *L'art ochlocratique: salons de 1882 & de 1883, avec une lettre de Jules Barbey d'Aurevilly & le portrait de l'auteur*. Paris, Camille Dalou, 1888.

Joséphin Péladan, *Citové zasvěcení: román*. Praha, Symposion, 1903.

Sar Mérodack Joséphin Peladan, *Umění státi se mágem*. Praha, Alois Srdce, 1920.

Alexandre Piedagnel, *J.-F. Millet: Souvenirs de Barbizon*. Paris, V. A. Cadart, 1876.

[Louis Protat et al.], *Quatre petits poèmes libertins*. Bruxelles, Partout et nulle part [Poulet-Malassis], 1864.

Louis Protat, *Přijímací zkouška mamsel Flory*. Praha, Dybbuk, 2007.

Monsieur Henri Roch avec Madame la Duchesse de Condor, *Les Exercices de dévotion*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1882.

sv. Terezie od Ježíše, *Hrad v nitru*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2003.

Octave Uzanne, *Son altesse la femme*. Paris, A. Quantin, 1885.

Paul Verlaine, *Chair: dernières poésies*. Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1896.

Paul Vérola, *Les Baisers morts*. Paris, Bibliothèque Artistique et Littéraire, 1893.

Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Akédýsséril*. Paris, Brunhoff, 1886.

Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *Vybrané povídky*. Praha, J. Otto, 1901.

Auguste de Villiers de L'isle-Adam, *Budoucí Eva*. Praha, F. Topič, 1920.

Voltaire, *Zadig ou la destinée: histoire orientale*. Paris, Les Amis des Livres, 1893.

Voltaire, *Zadig čili Kniha osudu: povídka z východu*. V Praze, Zář, 1904.

Émile Zola, *Hřích abbého Moureta*. V Praze, Hejda & Tuček, [1902].

Stefan Zweig, *Svět včerejška*. Praha, Torst, 1994.

Sekundární zdroje

XIII. výstava výtvarných umělců „Mánes“ v Praze: Červen – Červenec 1904. [Mánes, Praha 1904].

Écrivains de lumière: photographes namurois au temps de Félicien Rops. Namur, Musée provincial Félicien Rops, 2002.

[Théodore de Banville, Charles Baudelaire, Auguste Vitu], *Le Salon caricatural: critique en vers et contre tous (gravures de K. Perez)*. Paris, Charpentier, 1846.

Spisy Karla Hlaváčka. Praha-Žižkov, Neumannová, 1915.

Lynn Abramsová, *Zrození moderní ženy: Evropa 1789–1918*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.

Laingui André, Les Magistrats du XIXe siècle juges des écrivains de leur temps, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 44, 1992, s. 221–241.

Paul Aron ed., *La Belgique artistique et littéraire: Une anthologie de langue française 1848–1914*. Bruxelles, Éditions Complexe, 1997.

Roland Barthes, *Mytologie*. Praha, Dokořán, 2004.

Georges Bataille, *Erotismus*. Praha, Herrmann & synové, 2001.

- Charles Baudelaire, Sonnet pour s'excuser de ne pas accompagner un ami à Namur, *La Petite Revue*, 29 avril 1865.
- Charles Baudelaire, *Úvahy o některých současnících*. Praha, Odeon, 1968.
- Charles Baudelaire, *Mé srdce, tak jak je*. Praha, Torst, 1996.
- Colette Baudet, *Grandeur et misères d'un éditeur belge: Henry Kistemaeckers (1851–1934)*. Bruxelles, Labor, 1986.
- Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, University of Michigan, 1994.
- Jean Baudrillard, *Dokonalý zločin*. Olomouc, Periplum, 2001.
- Roger Bauer, *La belle décadence: histoire d'un paradoxe littéraire*. Paris, Honoré Champion éditeur, 2012.
- Jean Beaufays, Belgium: A Dualist Political System? *Publius* 18, 1988, 63–73.
- Christophe Beaufils, *Joséphin Péladan (1858–1918): essai sur une maladie du lyrisme*. Grenoble, Jerome Millon, 1993.
- Daniel Beauvois, *Pologne, l'insurrection de 1830–1831: sa réception en Europe*. Lille, Université de Lille III, 1982.
- Jonathan Beecher, *Victor Considerant and the Rise and Fall of French Romantic Socialism*. Berkeley, University of California Press, 2001.
- Jane Block, *Les XX and Belgian Avant-Gardism 1868–1894*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.
- Paul Borget, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*. Paris, Plon, 1899.
- Marilyn R. Brown, Manet, Nodier, and „Polichinelle“, *Art Journal* 45, 1985, s. 43–48.
- Françoise Cachin, Charles S. Moffett, *Manet: 1832–1883. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 22 avril–1er août 1983, Metropolitan museum of art, New York, 10 septembre–27 novembre 1983*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
- Bruno Centorame, *Les illustrateurs de l'oeuvre de Barbey d'Aurevilly: Buhot, Rops, Kubin, Alastair*. Cherbourg-Octeville, Isoète, 2008.
- Pierre Cogne, Christian Berg eds., *Lettres à Théodore Hannon (1876–1886)*. Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985.
- Gustave Coquiott, *Le Vrai J.-K. Huysmans: avec un portrait nouveau*. Paris, Charles Bosse, 1912.
- Marion Moore Coleman, *Fair Rosalind: The American career of Helena Modjeska*. Cheshire, Cherry Hill Books, 1969.
- Alain Corbin, *Women for Hire: Prostitution and Sexuality in France After 1850*. Cambridge, Harvard University Press, 1990.

- Ernest de Crauzat, *L'Oeuvre gravé et lithographié de Steinlen. Catalogue descriptif et analytique*. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1913.
- Cécile Croce, *Psychanalyse de l'art symboliste pictural: l'art, une érosgraphie*. Seyssel, Champ Vallon, 2004.
- Kateřina Čadková, Milena Lenderová, Jana Stráníková eds., *Dějiny žen aneb Evropská žena od středověku do poloviny 20. století v zajištění historiografie*. IV. pardubické bienále, 27.–28. dubna 2006. Pardubice, Univerzita Pardubice, 2006.
- Carolyn J. Dean, *The Frail Social Body: Pornography, Homosexuality, and Other Fantasies in Interwar France. Studies on the History of Society and Culture*. Berkeley, University of California Press, 2000.
- Frederick B. Deknatel, *Edvard Munch*. New York, Chanticleer Press, 1950.
- Jean Delumeau, *Strach na Západě ve 14. – 18. století II: obležená obec. Vládnoucí kultura a strach*. Praha, Odeon, 1999.
- Auguste Delâtre, *Eau-forte, pointe sèche et vernis mou*. Paris, Lanier, Vallet, 1887.
- Arthur Dinaux, *Les sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes: leur histoire et leurs travaux*. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1867.
- Thomas Docherty ed., *Postmodernism: A Reader*. New York, Columbia University Press, 1993.
- Jean-Pierre Dutel, *Bibliographie des ouvrages érotiques publiés clandestinement en français entre 1880 et 1920*. Paris, J.-P. Dutel, 2001.
- René Fayt, *Le Dictionnaire érotique moderne: Petit parcours bibliographique*. Bruxelles, Le Livre et l'Estampe, 2006.
- Père Féline, *Catéchisme des gens mariés*. Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.
- Ronald Feltkamp, *Théo van Rysselberghe 1862–1926*. Bruxelles; Paris, Racine; l'Amateur, 2003.
- Michel Foucault, *Dějiny sexuality II.: Užívání slasti*. Praha, Herrmann & synové, 2003.
- Robert Frickx, Raymond Trousson, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres I: Le roman*. Paris-Gembloux, Duculot, 1988.
- Michael Fried, *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s*. Chicago, Chicago University Press, 1996.
- Gustave Geffroy, *La Vie artistique VI*. Paris, E. Dentu, 1900.
- Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmidt eds., *Encyklopedie středověku*. Praha, Vyšehrad, 2008.
- Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *Journal II.: Memoires de la vie litteraire*. Paris, Robert Laffont, 1989.

- Hans-Jürgen Greif, *Huysmans' „A Rebours“ und die Dekadenz*. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1971.
- Ann-Mari Gunnesson, *Les écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*. Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2001.
- Michèle Haddad, *Gustave Courbet*. Paris, Jean-Paul Gisserot, 2002.
- Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Hans Holbein, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes que artificiellement imaginées*. Lyon, Soubz l'escu de Coloigne [Gaspar et Melchior Trechsel], 1538.
- Bohuslav Chaloupka, *Nové knihy umělecké*. Stanislav Przybyszewski: *Unterwegs, Moderní revue pro literaturu, umění a život* 4, 1896, s. 73–77.
- Yves Chevrel, *Le Naturalisme en question. Actes du Colloque tenu à Varsovie (20–22 septembre 1984)*. Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1986.
- Elizabeth C. Childs, *Daumier and exoticism: satirizing the French and the foreign*. New York, Peter Lang, 2004.
- Jiří Karásek ze Lvovic, *Renaissanční touhy v umění: kritické studie*. Praha, Aventinum, 1926.
- Isabelle Krzywkowski, Jean de Palacio, Sylvie Thorel-Cailleteau, *Anamorphoses décadentes: L'Art de la défiguration 1880–1914. Études offertes*. Paris, P.U.P.S., 2002.
- Jean-Marc Largeaud, *Napoléon et Waterloo: la défaite glorieuse de 1815 à nos jours*. Paris, La Boutique de l'histoire, 2006.
- Marie-Hélène Lavallée, Bérangère Galy, *Gustave Courbet, d'Ornans*. Gollion, Infolio, 2007.
- Léon Lewillie, Francine Noël, *Le sport dans l'art belge: de l'époque romaine à nos jours*. Antwerp, Aleph Books, 1982.
- Bernard-Henri Lévy, *Poslední dny Charlese Baudelaira*. Brno, Jota, 1997.
- Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*. Paris, P. Ollendorff, 1901.
- Gilles Lipovetsky, *Třetí žena: neměnnost a proměny ženy*. Praha, Prostor, 2000.
- Bertrand Marchal, *Mallarmé*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.
- Sylvie Mazaraky, *L'Art nouveau: passerelle entre les siècles et les arts*. Bruxelles, Editions Racine, 2006.
- Ségolène Le Men, *Pour Rire! Daumier, Gavarni, Rops: L'Invention de la Silhouette*. Paris, Somogy, 2010.
- Victor Merlhès ed., *Correspondance de Paul Gauguin: 1873–1888*. Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984.
- Pierre Michel, Jean-François Nivet eds., *Combats esthétiques I*. Paris, Séguier, 1993.

- Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent: mythes, figure, fantasma*. Grenoble, Ellug, 1996.
- Dean De La Motte, Jeannene M. Przyblyski, *Making the News: Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- Stefan Morawski, Art and Obscenity, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26, 1967, s. 193–207.
- Robert Muchembled, *Dějiny d'ábla*. Praha, Argo, 2008.
- Stanislav K. Neumann, *Stati a projevy II. 1904–1907*. Odeon, Praha 1966.
- Friedrich Nietzsche, *O životě a umění*. Olomouc, Votobia, 1995.
- Friedrich Nietzsche, *Mimo dobro a zlo: předehra k filosofii budoucnosti*. Praha, Aurora, 1998.
- Benoît Noël, Jean Hournon, *Les Arts en Seine: Le Paradise des Impressionistes*. Paris, Les Presses Franciliennes, 2004.
- Linda Nochlin, *Representing Women*. New York, Thames and Hudson, 1999.
- Gérard Oberlé, *Auguste Poulet-Malassis, un imprimeur sur le Parnasse: ses ancêtres, ses auteurs, ses amis, ses écrits*. Alençon, Librairie du Manoir de Pron, 1996.
- Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha, Argo, 2004.
- Allan H. Pasco, A Study of Allusion: Barbey's Stendhal, *Modern Language Association* 88, 1973, s. 461–471.
- Jean-Jacques Pauvert, Mathias Pauver, *Théâtre érotique français du XIXe siècle*. Paris, Sortilèges, 1994.
- Joséphin Péladan, L'Esthétique au Salon de 1883, *L'Artiste* 1, 1883, 336–393.
- Claude Pichois, *Album Baudelaire: iconographie reunie et commentee*. Paris, Gallimard, 1974.
- Claude Pichois, Jean Ziegler eds., *Baudelaire: Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, 1975.
- Claude Pichois, Jean Ziegler eds., *Baudelaire: Œuvres complètes II*. Paris, Gallimard, 1976.
- Claude Pichois, Jean Ziegler, *Baudelaire*. London, Hamish Hamilton, 1989.
- François Porché, *Bolestný život Baudelairův*. Brno, Jota, 1994.
- Václav Radimský, *Zvláštní výstava Krasoumné jednoty pro Čechy 1907–1908*. Karel Bellmann, Praha [1907].
- Jean Reymond, *Albert Glatigny*. Paris, Droz, 1936.
- Patrick Roegiers, *Le mal du pays: Autobiographie de la Belgique*. Paris, Seuil, 2003.
- Oscar Roelandts, *Étude sur la Société libre des beaux-arts*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1935.

- Maria C. Scott, *Baudelaire's Le spleen de Paris: shifting perspectives*. Ashgate, Ashgate Publishing Limited, 2005.
- Willa Z. Silverman, *The New Bibliopolis: French Book Collectors and the Culture of Print 1880–1914*. Toronto, University of Toronto Press, 2008.
- Evanghélia Stead, *Le Monstre, le Singe et le Fœtus: Tératogonie et Décadence dans l'Europe Fin-de-siècle*. Genève, Droz, 2004.
- Evanghélia Stead, Gravures textuelles: un genre littéraire, *Romantisme* 118, 2002, s. 113–132.
- Elizabeth P. Streicher, Kirk T. Varnedoe eds., *Graphic works of Max Klinger*. New York, Dover Publications, 1977.
- Maxmilián Strmiska, Vít Hloušek, Lubomír Kopeček a kol., *Politické strany moderní Evropy: analýza stranicko-politických systémů*. Praha, Portál, 2005.
- Jiří Šrámek, *Úvod do dějin a kultury frankofonních zemí (Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada)*. Brno, Masarykova univerzita, 1995.
- Mikulas Teich, Roy Porter, *Fin de Siècle and its Legacy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Françoise Tétart-Vittu ed., *Le Dessin sous toutes ses coutures : croquis, illustrations, modèles 1760–1994. Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, 27 avril–13 août 1995*. Paris, Paris-Musées, 1995.
- Charles Marie Joseph Turgeon, *Le féminisme français I: L'émancipation individuelle et sociale de la femme*. Paris, Larose et Tenin, 1902.
- Urban Otto, Le Lupanar du poète Arnošt Procházka et l'Âme de l'artiste Karel Hlaváček. *Revue des études slaves* 1, 2002, s. 19–42.
- Otto M. Urban, *Karel Hlaváček: výtvarné a kritické dílo*. Praha, Arbor vitae, 2002.
- Otto M. Urban, *V barvách chorobných: Idea dekadence a umění v českých zemích 1880–1914*. Praha, Arbor vitae, 2006.
- Alena Vondrušková, Iva Prošková, *Krajkářství*. Praha, Grada, 2004.
- Els Witte, Jan Craeybeckx, Alain Meynen, *Political History of Belgium: From 1830 Onwards*. Kessel-Lo, Drukkerij Van der Poorten, 2009.
- Petr Wittlich, *Edvard Munch*. Praha, Odeon, 1988.
- Petr Wittlich, *Česká secese*. Praha, Odeon, 1985.

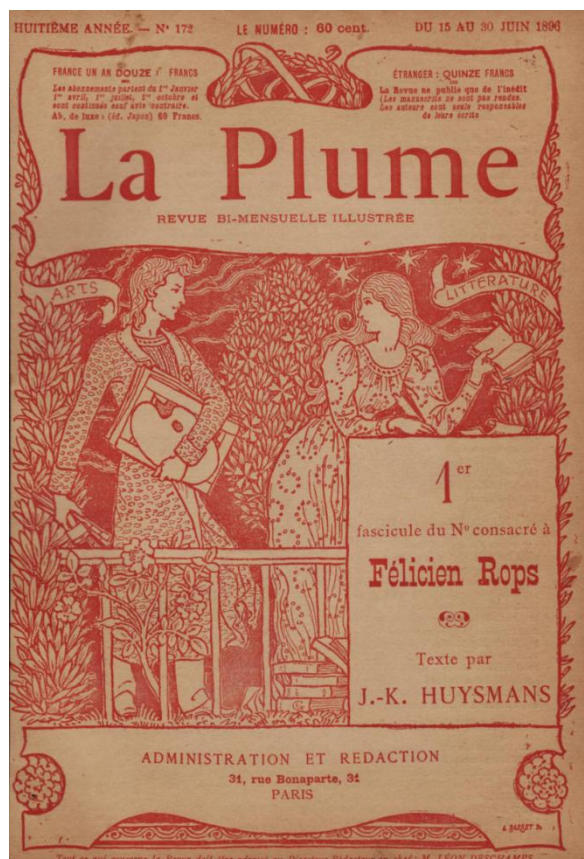
Elektronické zdroje

<http://www.fondsrops.org/>

<http://www.museerops.be/>

<http://www.ropslettres.be/>

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



[1] *La Plume* 172, 15 juin 1896.



[2] *Félicien Rops*, fotografie, FR.



[3] Armand Bonnetain, *Pamětní medaile Félicien Ropse*, 1933, bronz,
městský park Namur AA.



[4] *Bludný Žid, Le Crocodile*, 1854, výřez z litografie, MM.



[5] Victor Prilleux, *Galerie Enspígl*, 1856, litografie, MR.



[6] *Řád vládnoucí ve Varšavě*, 1863, litografie, SS.



[7] *Epidemie, endemie*, 1870, kresba, MR.



[8] *U trapistů*, 1858, litografie, MR.



[9] *Valonský pohřeb*, 1863, litografie, MR.



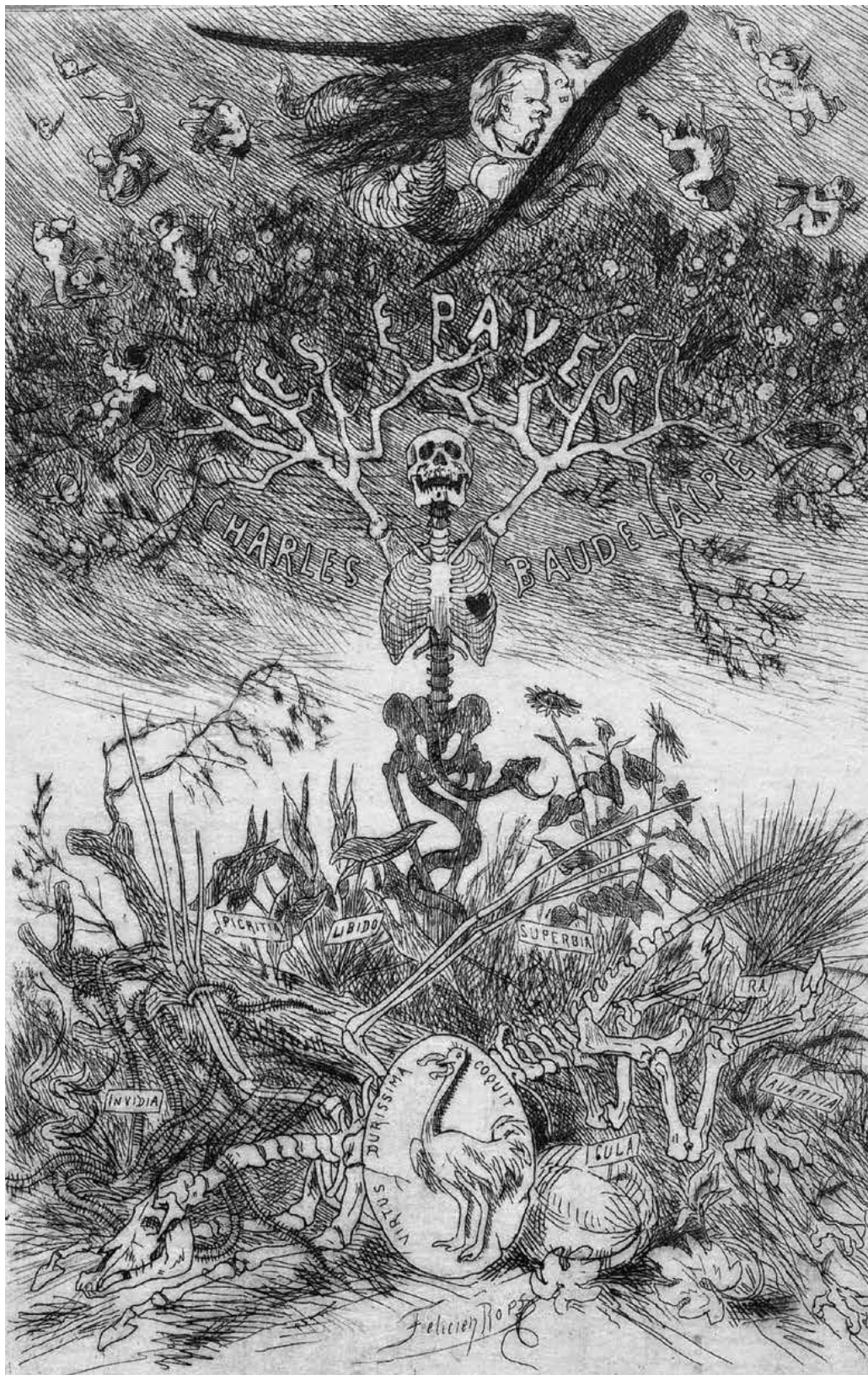
[10] *Zámek Thozée*, 2011, fotografie, AA.



[11] *Rybník Bambois*, 1870, olejomalba, SS.



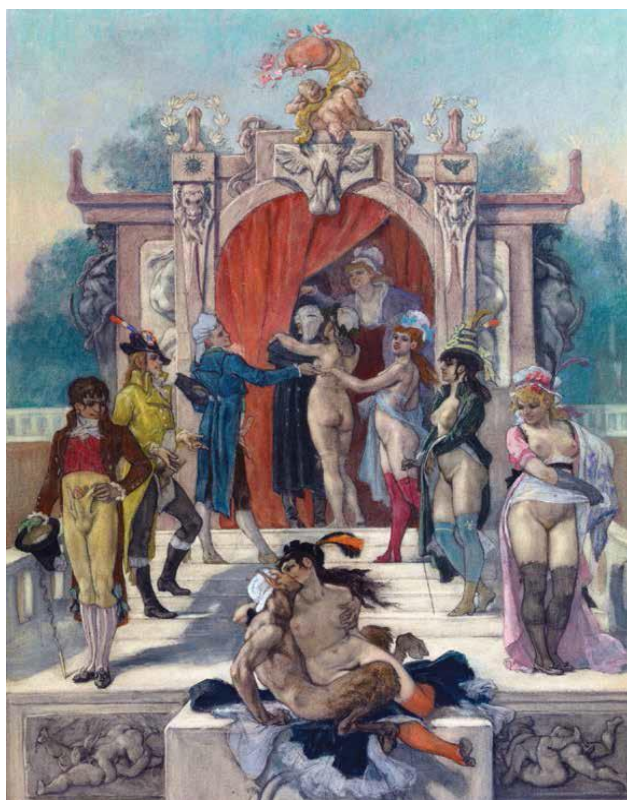
[12] *Maskovaná smrt na maškarním bále*, 1865–1875, olejomalba, KMO.



[13] *Trosky*, lept, 1866, SS.



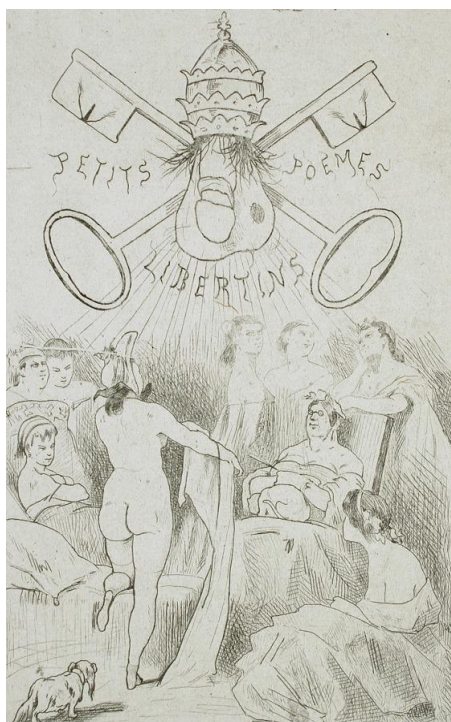
[14] *Anekdotické dějiny pařížských kaváren a kabaretů*, 1862, mezzotinta, SS.



[15] *Afrodity, aneb falo-priapické fragmenty k užívání dějin rozkoše*,
frontispis, 1864, kresba, SS.



[16] *Satyrský Parnas 19. století: sbírka pikantních a bujarých veršů*, 1864, rytina, SS.



[17] *Čtyři krátké libertinské básně*, 1864, suchá jehla a lept, SS.



[18] *Mladofrancouzi: posměvačné romány*, 1866, lept a akvatinta, SS.



[19] *Čtyři metamorfózy: básně*, 1866, lept, SS.



[20] *Zručná krajčářka*, 1876, kresba, SS.



[21] *Hloupá Marie-Josefa*, 1857, kresba, BR-CR.



[22] *Skandál*, 1879, akvarel, VA.



[23] Frans Hals, *Hostina důstojníků sboru svatého Hadriána*, 1627, olejomalba, FHM.



[24] *Manette Salomon*, 1867, kresba, MRBA.



[25] *Spodina*, 1868, olejomalba, MRBA.



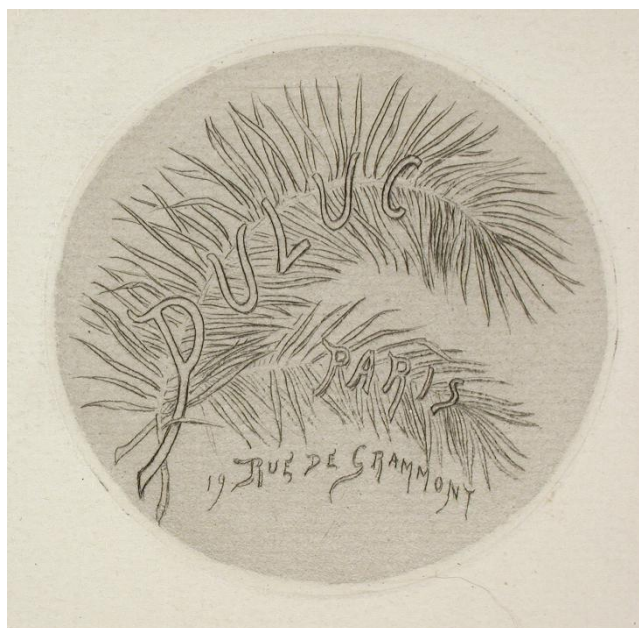
[26] *Pijačka absintu*, 1869, heliogravura, MR.



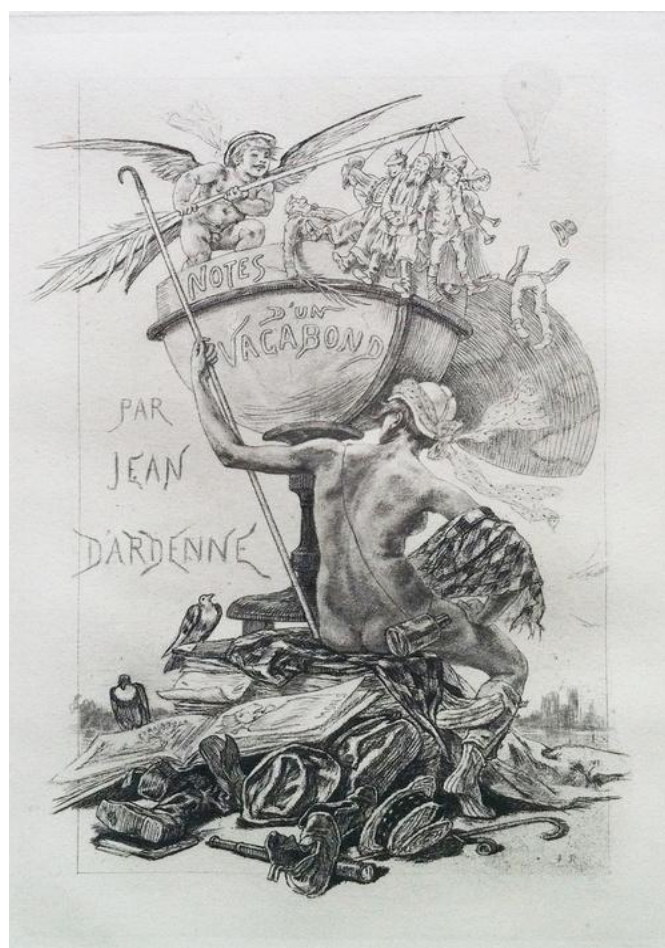
[27] *Hádka*, 1877, akvarel, CBM.



[28] Návrh oděvu, podnik sester Dulucových, 1883, kresba, BR-CE.



[29] Viněta podniku sester Dulucových, 1885, rytina, LACM.



[30] *Zápisky tuláka*, 1887, kombinovaná technika, MCL.



[31] *Radostné rýmy*, frontispis, 1881, kresba, GPD.



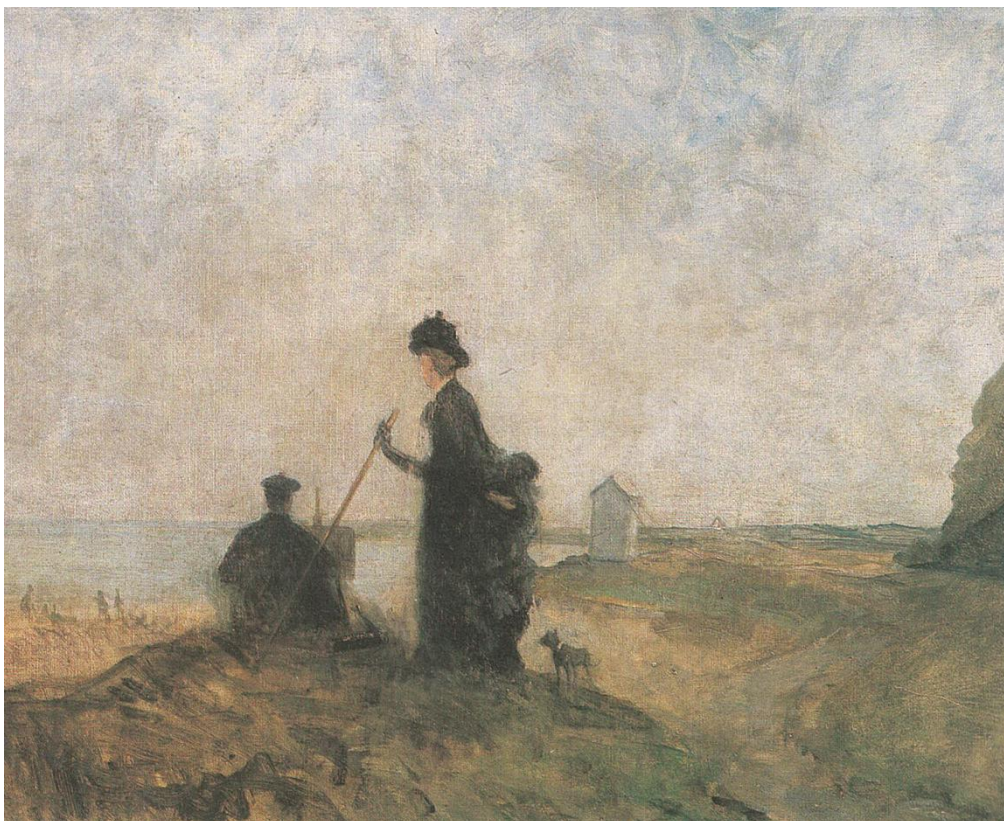
[32] *Ďábel oklamáný ženami: kritická a galantní novela*, frontispis, 1881, heliogravura, SS.



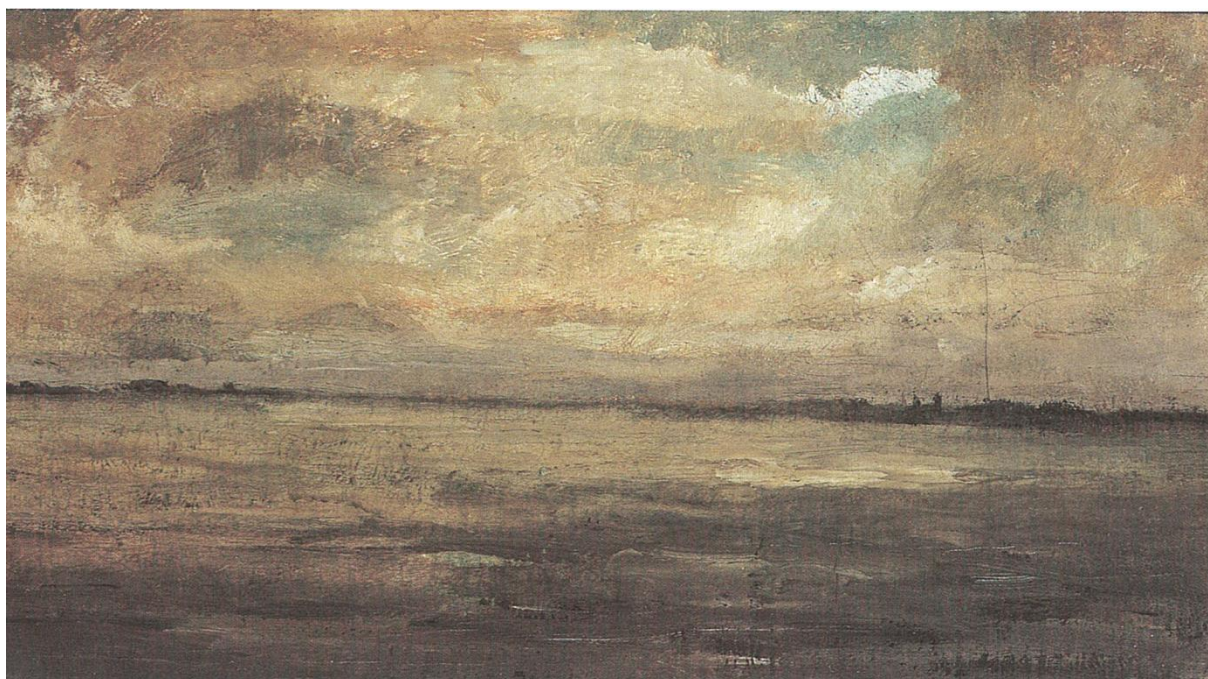
[33] *Román jedné noci: komedie*, 1883, vernis mou, SS.



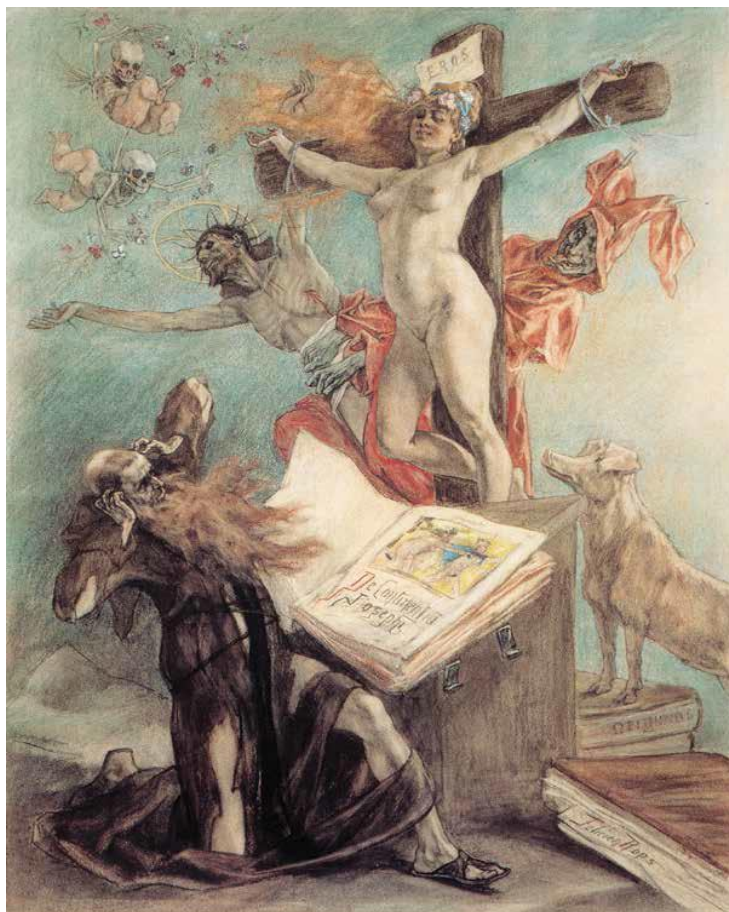
[34] Umělecká kolonie v Anseremme (Rops třetí zleva), 1872, SS.



[35] *Marína s postavami*, olejomalba, MR.



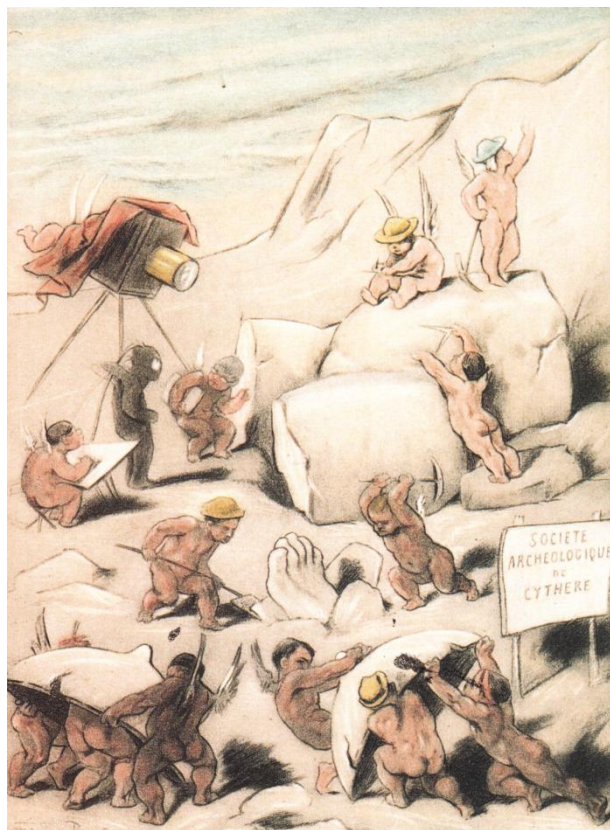
[36] *Pláž Severního moře*, kolem 1889, olejomalba, MR.



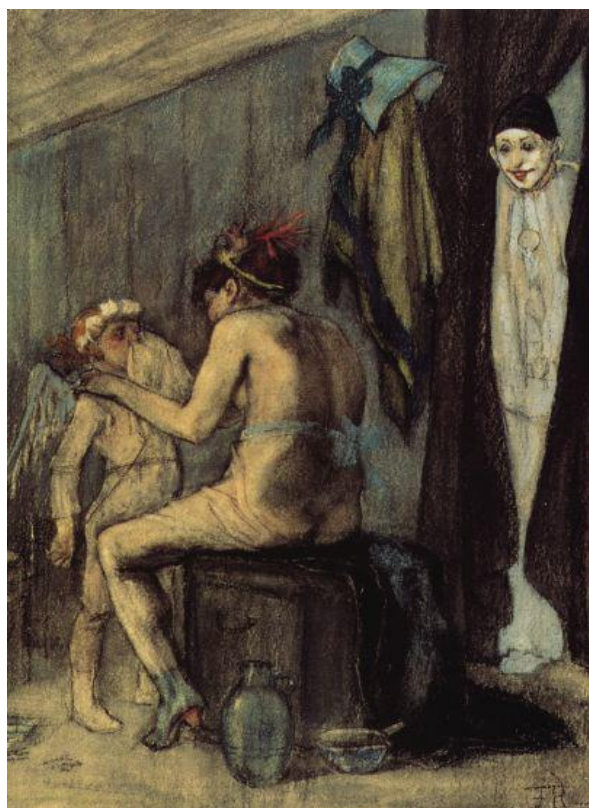
[37] *Pokušení svatého Antonína*, 1878, kresba, BR-CE.



[38] *Pornokrates – Dáma s prasetem*, 1878, kresba, MR.



[39] *Archeologická společnost Kythéry*, kresba, SS.



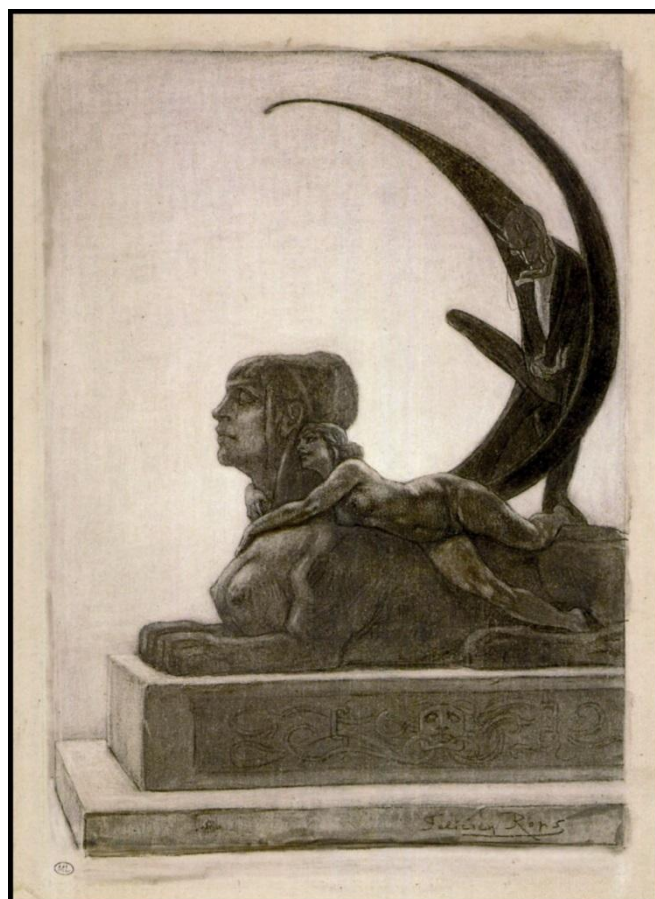
[40] *Usmrkaná láska*, kresba, SS.



[41] *Žena a loutka a vějíř*, 1873, kresba, MR.



[42] *Únos*, 1882, heliogravura, MR.



[43] *Sfinga*, 1884, kresba, MR.



[44] *Na hostině ateistů*, 1884, heliogravura, MR.



[45] *Transformismus č. 1*, 1879, heliogravura, MM.



[46] *Siréna*, rytina, SS.



[47] *Farářova nenávist a láska*, kolem 1880, kresba, SS.



[48] *Evokace*, ilustrace knihy *Její výsost žena*, 1885, kresba, MO.



[49] *Svrchovaná neřest*, 1884, kresba, MRBA.



[50] *Citové zasvěcení*, 1887, kresba, SS.



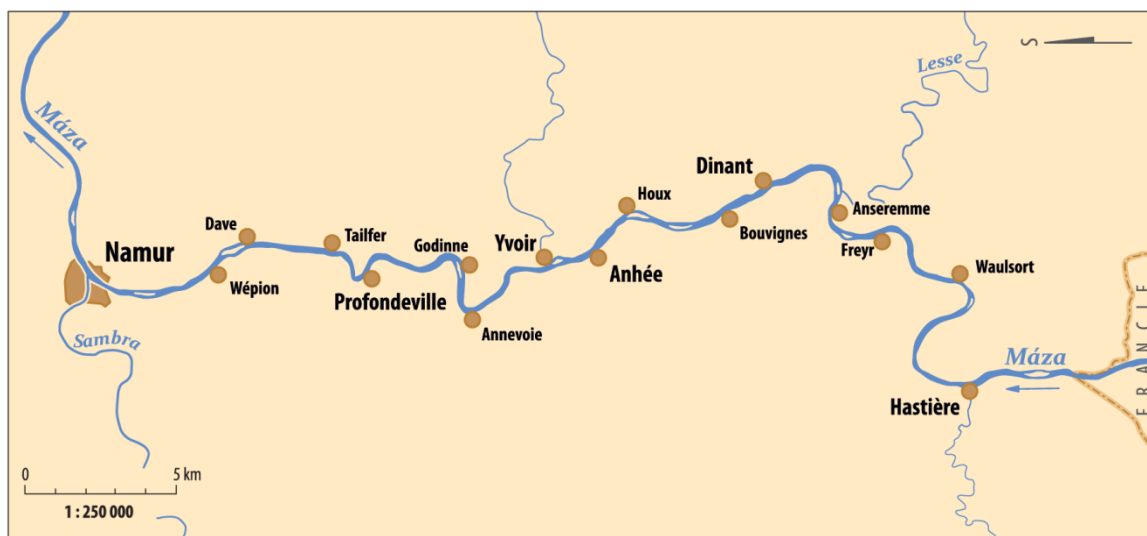
[51] *Stud Sodomy*,
frontispis, 1888, heliogravura, MR.



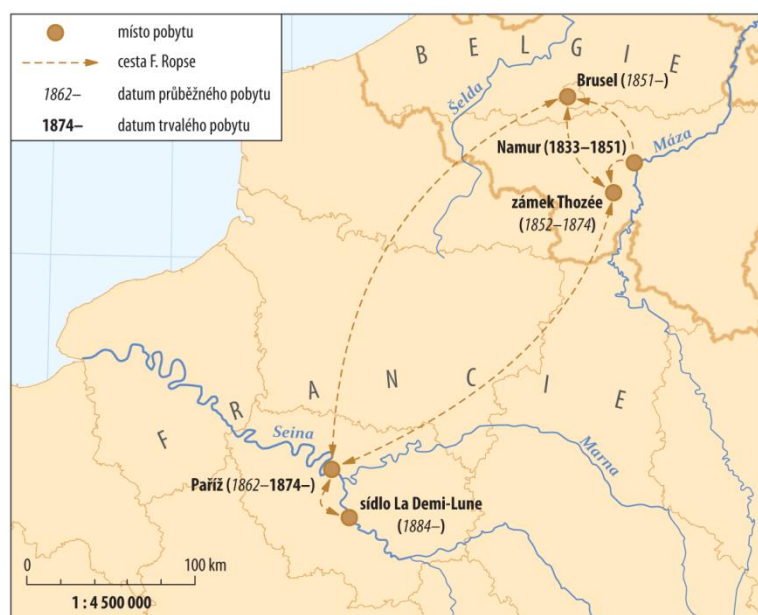
[52] Ropsovo sídlo La Demi-Lune v Corbeil-Essonnes, fotografie, MR.



[53] Krajinomalby, které Rops zachytil na plátnech při cestách na dalším území Evropy, JDB.



[54] Ropsova trasa po řece Máze, JDB.



[55] Chronologická osa Ropsova uměleckého a životního působení, JDB.



[56] Země, které Rops navštívil (kromě Belgie a Francie, JDB).



[57] Krajinomalby, které Rops zachytil na plátnech při cestách v Belgii a ve Francii, JDB.

Seznam zkratek autorství a vlastnictví obrazového materiálu

AA = Archiv autorky

BR-CE = Bibliothèque Royale Albert 1^{er} de Bruxelles, Cabinet des Estampes

CBM = Collection Babut du Marès, Namur

GPD = Galerie Patrick Derom, Bruxelles

FHM = Frans Hals Museum, Haarlem

JDB = Jan Daniel Bláha

KMO = Kröller-Müller Museum, Otterlo

LACM = Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

MCL = Musée Camille Lemonnier, Bruxelles

MR = Musée provincial Félicien Rops, Namur

MRBA = Musée royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

SS = Soukromá sbírka

VA = Victor Arwas Gallery, London